

دراسات
أدبية

السيرة

في مقامات الممندانى

أيمن بكر



دراسات
أدبية

السرد

في مقامات الهمداني



رئيس مجلس الإدارة :

د . **شمس الدين سررحان**

رئيس التحرير :

د . **صلاح فضل**

مدير التحرير :

محمد حسن عبد الحافظ

سكرتيرة التحرير :

عفاف عبد المعطى

الإشراف الفنى :

صبرى عبد الواحد

تصميم الغلاف للفنان : **سعيد المسيرى**

دراسات
أدبية

السرد
فى مقامات الممذانى

أىمن بكر



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٨

إلى .. نصر أبو زيد .. الأستاذ .. قال يوماً

"إنَّ للحبَّ أجنحة كثيرة".

إلى .. أمي

ناجى

هویدا

بهم أشرقفت الروم.....

أيمن ،،

عادة ما يبدو التراث العربى الأدبى متباهيًا بالشعر بوصفه فن العربية الأول، فى حين يصعب أن نلمح مثل هذا التباهى - أو شيئاً منه - بالنسبة لفنون السرد على تنوعها، بل إن الأمر يصل أحياناً إلى حد معاداة القصص، والتعامل بدرجة لافتة من التحقير مع الإنتاج السردى الذى يحكى وقائع متخيلة Fictional، بوصفها أحد أشكال الكذب بالمعنى الأخلاقى. ويبدو أن مثل هذا التعامل قد شكل ما يشبه العرف، الذى لم يلتفت كثير من الباحثين المحدثين لما فيه من تجنى على الإنتاج السردى التراثى. يقول د. الطاهر مكي "وقد نما القصص بسرعة لأنه يتفق مع ميول العامة، وأكثر القصص من الكذب، حتى روى أن الإمام على طردهم من المساجد ولم يستثن منهم غير الحسن البصرى لتحريره الصدوق فى قوله" (١) من الممكن أن تضرب عشرات الأمثلة - قديماً وحديثاً - تشير كلها إلى أن هناك توجهاً فى التراث الأدبى العربى يبدو معادياً للسرد، الذى لا يتكئ على وقائع وأحداث حقيقية.

فإذا أخذنا فى الاعتبار أن حكاية الحدث الحقيقى تخضع لوجهة نظر الشخص الذى يرويه ، أى إنها فى ذاتها نوع من أنواع التأويل ، وكذلك إذا أخذنا فى الاعتبار أن كثيرًا من المرويات التى تكتسب طابعًا سرديًا فى مختلف المجالات يمكن التشكيك فى صدقها رغم سلاسل الإسناد الطويلة التى تسبقها ؛ أمكننا أن نقول إن المعادة أنصبت على تلك الأعمال التى تعلن عن نفسها كأعمال سردية خيالية .

فى هذا الإطار ظهرت مقامات بديع الزمان الهمدانى (أحمد بن حسين بن يحيى بن سعيد ٣٥٨-٣٩٨ هـ) واستطاعت أن تختط لنفسها مكانًا واضحًا فى جسد الثقافة ، بما يشى أن المقامة -كشكل سردي يحكى وقائع متخيلة -استطاعت أن تتجاوز نسيب القيود التى فرضتها الثقافة حول القصص والقصص .

وربما يكون هذا التجاوز قد جاء نتيجة لتركيز الانتباه على البعد التعليمى والوعظى للمقامة، بما يعد مبررًا كافيًا لقبولها على مستوى الأوساط الثقافية الرسمية . غير أن البعد السردى التخيلى للمقامة - بكل آلياته - لا يكف عن الظهور وإعلان الوجود بصورة لافتة، بداية من الهيكل البنائى انتهاء بالواقعة المسرودة، سواء عند بديع الزمان أو عند غيره ممن كتبوا مقامة؛ بما يدعونا إلى القول إن المقامة كانت تشبع حاجة فنية مرتبطة بأبعاد السرد فيها إلى جانب -وربما قبل - مآربها الأخرى .

ويسعى هذا البحث إلى تحليل مقامات بديع الزمان الهمدانى تحليلًا سرديًا ، وبذلك ستكون مقولات علم السرد Narratology هى أساس التحليل ، وذلك بهدف رصد العناصر السردية المكونة للنص، وصولاً إلى تحديد خصائص نوع المقامة .

ولعل الدافع وراء هذا البحث هو عدم وجود دراسة أكاديمية مستقلة تتعرض لتحليل نص الهمذاني اعتماداً على مقولات السرد ، وإن تعرضت بعض الدراسات لتحليل بنية السرد بصورة إجمالية ؛ مثل دراسة عبد الله إبراهيم في كتابه " السردية العربية " التي يعرض فيها لبنية المقامات عمومًا دون الوقوف عند المكونات السردية بصورة مدققة ، ودون أن يكون التركيز في التحليل منصبًا على مقامات الهمذاني تحديدًا . وهناك دراسات أخرى تعرضت لبعض المكونات السردية ، دون أن يشمل التحليل كل تلك المكونات ؛ مثل دراسة ناصر عبد الرازق الموافي " القصة العربية .. عصر الإبداع ، دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع " ، وفيها أيضًا لا يتخذ التحليل من مقامات الهمذاني غاية وحيدة له ؛ إذ يحلل الباحث خمسة نصوص سردية تقع ضمنها مقامات الهمذاني .

وهناك دراسات تقوم على استبطان تحليل سردي لمقامات الهمذاني ، بهدف تأويل النص الذي يعد - أي التأويل - هو مركز اهتمام هذه الدراسات ، ومنها دراسة عبد الفتاح كيليطو " المقامات ، السرد والأنساق الثقافية " . أما معظم الدراسات التي دارت حول نص الهمذاني فقد انشغلت بقضايا ترتبط بعلاقة المقامات بتراتها ، أو علاقتها بأنواع سردية أخرى ، ومن هنا ثارت قضيتا أصل المقامات وعلاقة المقامة بالقصة الحديثة ، ليمثل البحث في هاتين القضيتين التيار الرئيس للدراسات التي تعرضت لمقامات الهمذاني ، لذلك كان من المهم أن يتعرض البحث لمناقشة القضيتين قبل الشروع في توجيهه الذي انتهواه .

وتتقسم الدراسة إلى تمهيد وأربعة فصول . في التمهيد نتعرض لقضيتين طالما أثارتا حول مقامات الهمذاني ؛ أولاهما قضية أصل المقامات ، وهل كان بديع

الزمان الهمداني هو المنشئ الحقيقي لهذا النوع السردى . وتناقش ثانيتهما علاقة المقامة بالقصة كما نفهم حدودها فى العصر الحديث .

أما الفصل الأول فيحدد الجهاز المصطلحى ، والتقسيم النظرى الذى سيقوم عليه التحليل ؛ ذلك التقسيم الذى يتبنى فيه البحث نموذج ميك بال Mieke Bal ، التى تقسم النص السردى إلى مستويات ثلاثة هى : (٢)

١- مستوى الأحداث الغفل Fabula

ويعنى مجموعة الأحداث كما يتصور أن تكون قد وقعت ، أى قبل دخولها فى أى شكل بنائى خاص .

٢- مستوى القصة : Story

وهو يعنى البناء الخاص الذى تقدم من خلاله الأحداث الغفل .

٣- مستوى النص : Text

وينصب فيه التحليل على النص بوصفه لغة متراسة على الورق ، إنه مستوى يهتم بالخطاب الذى يشكل موقفا اتصاليا خاصا بالسرد من خلال عدد من العناصر المكونة له

وسوف يقتصر البحث على تحليل مستويي القصة Story ، والنص Text ، باعتبار أن مستوى الأحداث الغفل سيكون متضمنا فيهما .

وفى الفصل الثانى يتعرض البحث إلى أربعة مكونات أساسية فى بناء المقامات السردى وهى :

١- التبئير Focalization

٢- الشخصيات Characters

٣- الزمن Tense

٤- الفضاء Space

ويناقش الفصل الثالث المكونات التي اكتسبت وجودها من التحقق العيني للنص ، تلك التي تشكل في الوقت نفسه ملامح السرد بوصفه خطابا، هذه المكونات هي :

١- الوصف Description

٢- الخطاب Discourse

٣- الراوى ومستويات الرواية Narrator and Levels of Narration

٤- المروى عليه Narratee

٥- المؤلف الضمني Implied Author

ويسعى الفصل الرابع إلى تقديم تأويل لبعض المقامات مستفيدا قدر الإمكان من تحليل السرد في كل من الفصلين الثاني والثالث ، لتوضيح كيفية تواجج تحليل المكونات السردية مع أية رؤية تأويلية للنص ، مع محاولة الإفادة من أية أدوات منهجية أخرى تساعد في تقديم تأويل يستكشف دلالات حضارية ، وفكرية ووجودية للنص.

سيقدم الفصل الرابع تأويلا لكل من المقامات :

١- الأسدية.

٢- الموصلية .

٣- المضيرية

٤- الحلوانية

٥- الخمرية

إن هذه المحاولة لتحليل نص قديم بأدوات منهجية حديثة تسعى
للاصطفاف في ركب الدراسات التي تحاول إعادة النظر في مكوناتنا الثقافية،
دونما تعال مزيف، وبرغبة حميمة في محاورتها. تلك المحاور تبدأ، فيما
أرى، من تحليل أبعاد النص القديم تحليلًا يلتزم قدر الإمكان منهجًا علميًا
يمكن من خلاله أن نرى النص القديم بعين مغايرة عن تلك التي اعتدناها .

أيمن بكر

الهوامش

(١) الطاهر أحمد مكي: "القصة القصيرة دراسة ومختارات"، دار
المعارف، القاهرة، ط ٥، ١٩٨٨، ص ٢٩.

(٢) -See, Mieke Bal: *Narratology, Introduction to the Theory of
Narrative*, University of Toronto Press, Canada, 4th Ed. 1994.

أولاً : مقامات الهمذاني : إشكالية التأصيل

يبدو فكر التوثيق عنصراً منهجياً مركزياً في الثقافة العربية الإسلامية ، فعلى مستوى التراث الديني نشأت علوم اقتضاها هذا البحث التوثيقي ، مثل علوم الحديث التي ينصب جل البحث فيها على سلسلة الإسناد التوثيقية . وبالمثل شغل التوثيق رواة الشعر ونقاده بسبب انتشار الوضع وانتحال الشعر . وبالنسبة للغويين كان التوثيق يهدف إلى الحفاظ على نقاء العربية وتمييز الدخيل فيها . وكذلك اهتم الأدباء في كتاباتهم بسلسلة الإسناد - التوثيقية أيضاً - بهدف إكساب تلك الكتابات المصدقية اللازمة لتقبلها ثقافياً .

وفيما يخص مقامات الهمذاني نجد انعكاس فكر التوثيق متجلياً بصورة أساسية في محاولة الثقافة - متمثلة في المؤرخين - أن تجعل " عيسى بن هشام " راوى المقامات شخصية حقيقية تتلمذ عليها بديع الزمان الهمذاني ؛ إذ يرد في معجم الأدباء لياقوت على لسان أبي شجاع شيرويه ، وهو مؤلف تاريخ همذان ، ما يفيد بأن بديع الزمان قد تتلمذ على اثنين : ابن فارس صاحب المجمل ، وعيسى بن

هشام الأخبارى^(١) يعلق كيليطو على هذا الخبر بقوله " من هو هذا الشخص الأخير ، ما بأيدينا من مصادر التراجع تذكر بالفعل اسم أحمد بن فارس اللغوى المعروف بكتابه المجلد فى اللغة ... غير أنه فى حدود علمنا ، لم يشر أى صاحب ترجمة ، ما عدا شيرويه ، إلى سميّ لراوى المقامات ^(٢) "إن السعى نحو خلق شخصية تمثل أصلاً لراوى الهمدانى يحتمل تأويلات عدة ^(٣) غير أن ما يعيننا منه ، هو مدى ما يعكس من اهتمام بالتأصيل بوصفه آلية مستقرة فى الذهنية العربية من ناحية ، ومن ناحية أخرى بوصفه البحث الذى من خلاله يتم الوصول إلى الحقيقة بالمعنى الأنطولوجى .

ومن الواضح أن تتبع الأصول - نتيجة ارتباطه بالتوثيق - قد أصبح آلية منهجية تمسك بها كثير من الباحثين المحدثين ، مما أثار جدلاً حول مقامات الهمدانى نتيجة البحث عما يتصور أنه يمثل أصلاً يصح أن ننسب إليه نشأة النوع ، وذلك ما سنناقشه أولاً فى هذا التمهيد .

(١-١)

أدى البحث فى مصادر الهمدانى إلى توجيه الانتباه نحو شخص آخر بوصفه مبتكر المقامات ، مما صنع إشكالية يمكن تلخيصها فى السؤال التالى :

" هل كان بديع الزمان حقاً هو المبدع لهذا النوع من الأدب الذى يسمى مقامات ^(٤) " إن صياغة السؤال بالطريقة السابقة يكشف عن تصور مبدئى يقول بإمكان أن ينشئ - أو يبتكر - فرد ، إذا توافرت له العبقرية اللازمة ، نوعاً أدبياً برمته .

ولقد استند د. زكى مبارك لصفحة فى كتاب زهر الآداب للحصرى ، استنتج منها أن المبدع " الحقيقى " للمقامات هو ابن دريد وليس بديع الزمان ، مما أدى إلى تفجير القضية بصورتها السابقة ، لينقسم معظم الباحثين بين مؤيد لفكرة زكى مبارك و رافض لها . وما يلفت الانتباه هو اتفاق الطرفين على التعبير عن الإشكالية

بالسؤال السابق، الذى تعبر صياغته عن روح البحث الذى استمر أمداً طويلاً منذ اكتشاف نص الحصرى .

إن ذلك البحث تخضع النتيجة فيه لمقياس الصواب / الخطأ ، بما يحدد الرؤية فى إطار التصور السابق ، إضافة إلى أن الاتفاق على شخص آخر بوصفه المبدع الحقيقى لانهى المشكلة ، إذ يحتمل أن يظهر شخص ثالث - طبقاً لأية رؤية- يمكن أن ننسب إليه ابتكار النوع . فنعيد فتح القضية ، بما يقود إلى دائرة بحثية تدور فى إطار التوثيق والتأصيل اللذين يمثلان كما يقول كيليطو " عادة منهجية يتم الخضوع لها دون انشغال بتدقيق حدودها " (٥).

إن التصور السابق - إمكان أن ينشئ فرد نوعاً أدبياً بمفرده - يقود إلى تصور آخر لصيق به وهو أن النشأة قد تمت فى لحظة تاريخية محددة ، يمثل ذلك قول حسن عباس " ... وأما الذى لا اتفاق عليه فهو زمن تلك النشأة وصاحب الفضل فيها " (٦) هذا التصور ذو البعدين الذى يرى أن النشأة - وليس الميلاد أو الظهور - تمت فى لحظة زمنية محددة على يد شخص معين هو ما دعا د. زكى مبارك لاتخاذ العنوان التالى لمقاله الذى يكشف فيه النقاب عن صفحة الحصرى ؛ العنوان هو : " إصلاح خطأ قديم مرت عليه قرون فى نشأة المقامات " (٧).

إن محاولة تتبع نشأة المقامة ، يستلزم بحثاً ذا منطلقات مغايرة ، بحثاً يؤمن أن الأنواع لا تظهر بغتة على يد فرد أيا كانت درجة عبقريته ، مما يقود إلى " التناص " Intertextuality بوصفه الصيغة العلمية التى تسمح بمثل هذا البحث.

ولقد تنبه عدد من الباحثين لهذه النقطة فسلكوا فى أبحاثهم طبقاً للتصور القائل بأن الأنواع هى وليدة تراث نوعى وسياق ثقافى واجتماعى فى الآن نفسه (٨) بما يضعف من قيمة السؤال السابق عن الفرد صاحب الفضل فى نشأة المقامات .

تعرضنا للمنطق الذى أثّرت على أساسه قضية نشأة المقامة ، وفيما يلى نقف عند النص الذى دعا الدكتور زكى مبارك إلى إثارة القضية ، وهو صفحة وردت فى كتاب "زهر الآداب وثمر الألباب " للحصرى القيروانى (ت ٤٥٣ هـ) حيث جاء فى معرض حديثه عن بديع الزمان ما نصه: " وهذا اسم وافق مسماه ، ولفظ طابق معناه ، وكلام غرض المكاسر أنيق الجواهر ، يكاد الهواء يسرقه لطفها ، والهوى يعشقه ظرفها ، ولما رأى أبابكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدى أغرب بأربعين حديثا ، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره واستنخبها من معادن فكره ، وأبداها للأبصار والبصائر ، وأهدأها للأفكار والضمائر ، فى معارض عجيبة ، وألفاظ حوشية ، فجاء أكثر ما أظهر تنبؤ عن قبوله الطباع ولا ترفع له حجبها الأسماع ، وتوسع فيها إذ صرف ألفاظها ومعانيها فى وجوه مختلفة وضروب متصرفة ، عارضها بأربعمئة مقامة فى الكدية تذوب ظرفها ، وتقطر حسنا ، لامناسبة بين المقامتين لفظا ولا معنى ، وعطف مساجلتها ووقف مناقلتها بين رجلين سمى أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبابكر الفتح الإسكندرى ، وجعلهما يتهاديان الدر ويتنافثان السحر فى معان تضحك الحزين وتحرك الرصين ، و يتطلع منها كل طريفة ، ويوقف منها على كل لطيفة ، وربما أفرد أحدهما بالحكاية وخص أحدهما بالرواية " (٩)

هذا هو نص الحصرى الذى أثار القضية ، وقبل محاولة تحليله تجدر الإشارة إلى أن أحاديث ابن دريد الأربعين غير موثوق من وجودها تحت أيدينا ؛ إذ اعتمد د.مبارك على ما رواه أبو على القالى فى الأمالى عن أستاذه ابن دريد ، بعد أن قام بعملية استبعاد لبعض تلك المرويات ، ليرى فيما تبقى - وهو ما يقارب الأربعين - أحاديث ابن دريد المشار إليها فى نص الحصرى .

إن نص الحصرى جملة شرطية ابتعد فيها جواب الشرط عن فعله (لما رأى

...عارضها ..) وبحسب نص الحصرى فإن ما دفع بديع الزمان الى معارضة ابن دريد هو :

١- الإغراب .

٢- الإعلان عن التأليف الخالص لنص ما .

٣- تصريف الألفاظ فى أوجه مختلفة .

إذ ليس من المنطقى أن يعارض البديع الأحاديث النريدية فيما جعل الطباع تنبوا عنها ، وكذلك يحدد الحصرى موضوع مقامات البديع بما ينفى معارضة الأخير لابن دريد فى تصريف المعانى .

وما نرجحه هو أن البديع قد استغزته الغرابة فى حد ذاتها ، والتأليف الخالص - من ناحية ثانية - الذى يعبر عن إبداع أصيل يمكن أن يضع صاحبه فى مصاف كبار الأدباء المخلدin فى التراث العربى ، إن هو قبلته الطباع ولم تسدل دونه حجبها الأسماع .

لقد لاحظ غير باحث كلف البديع بنفسه استنادا إلى ما يلمسه فى ذاته من قدرة أدبية فريدة ، مما أدى إلى محاولته أن يخلد اسمه فى سجل التاريخ الثقافى العربى ، يقول مارون عبود " وكأنى به كان يحاول فيما سرده من قصص أن يكون له فى كل غرض قول ، ويحاول أن يسبى به المتقدمين ، وإنما بأسلوب آخر " (١٠) ويمكن أن نجد ما يصدق على ذلك فى رسائل بديع الزمان ؛ حيث يدور فخره بذاته حول نقاط رئيسة تتصل كلها بقدرته الأدبية التى تعد المقامات مركزها. (١١)

الجزء الثانى من نص الحصرى يصف بديع الزمان - من خلال آثاره الأدبية - ، ويصف مقاماته على وجه التحديد ؛ وفى وصفه للبديع يقول عنه إنه "كلام غرض المكاسر" ، وفى وصفه لمقاماته يقول إنها "تنوب ظرفا وتقطر حسنا" فبطلها وراويها "يتهاديان الدر ويتافئان السحر ... إلخ" . والسؤال الآن : ألا يعد

هذا الوصف لبديع الزمان ولأسلوبه ومقاماته نقيضا لما وضفت به الأحاديث الدريدية ؟ (١٢)

فإذا أخذنا في الاعتبار أن معارضة بديع الزمان لابن دريد لم ترد نصا ولا إلماحا عند أى من معاصري البديع - بمن فيهم من ناصبه العداء كالخوارزمي - كما أن الحصرى هو وحده من يذكر أحاديث ابن دريد الأربعين ؛ وقد لاحظ ذلك عبد الفتاح كيليطو فقال بغير قليل من الانفعال " تبدو الموازنة التى أقامها الحصرى بين المقامات - يقصد مقامات الهمذاني - والأربعين حديثا " لابن دريد لغزا مثيرا للحنق . فمن جهة وحده الحصرى يذكر هذه الأحاديث التى لايشير إليها أى مؤلف من مؤلفي التراجم ؛ ومن جهة أخرى يتحدث عنها كما لو كانت معروفة ... " (١٣) إذا أخذنا كل ذلك فى الاعتبار أمكننا أن نقول إن ما أورده الحصرى لايتعدى كونه رؤية خاصة به عبر فيها عما يراه من علاقة بين مؤلف ابن دريد ومؤلف الهمذاني . يمكن إذن اعتبار الحصرى واحدا ممن حاولوا تأصيل المقامات بربطها بنص سابق لها .

إن الربط بين مقامات الهمذاني وأحاديث ابن دريد - المشكوك فى وجودها بين أيدينا أصلا - لايتعدى كونه ربطا بين النص الذى يمثل اكتمال النوع السردى ، والتراث السردى الذى يعد ذلك النص ابنا شرعيا له ، بل ولمجمل التراث الأدبى فى الثقافة صاحبة النوع .

(١-٢)

اختار عدد من الباحثين المحدثين الوقوف من قضية تأصيل نص المقامات الموقف نفسه الذى اتخذته الحصرى - دون غيره من القدماء - فنجد كل باحث منهم يتعرض لتلك القضية ، يربط بين نص الهمذاني وعمل - أو عدة أعمال - يراه الأصل الذى يجب أن نرد إليه شرف إنشاء النوع ، ويكفى أن نعطي مثالا لنتائج الربط - الذى تم غالبا بصورة جزئية - بين مقامات الهمذاني وأعمال أدبية سابقة أو معاصرة له ، يدعى الباحث أنها ، مجتمعة ، لا يمكنها أن ترسم خريطة واضحة

للقنونات التي صبت في آلة بديع الزمان الإبداعية لينتج المقامات بشكلها الذي استقرت عليه . يربط الباحثون بين مقامات البديع وكل من :-

- ١- ابن دريد
 - ٢- الجاحظ
 - ٣- ابن فارس
 - ٤- التتويحي
 - ٥- الخوارزمي
 - ٦- المتنبي
 - ٧- أبو نواس
 - ٨- خالوية المكدي
 - ٩- قصص جحا في الآداب الفارسية والتركية والعربية
 - ١٠- الأصمعي (عبد الملك بن قريب)
 - ١١- أبو المطهر الأزدي
 - ١٢- أدب التطفيل
 - ١٣- أساطير التوراة وقصة لقمان والهستويادسا في اللغة السنسكريتية ثم البهلوية
- كما يعتبر على عبد المنعم عبد الحميد - وقد أدرك فيما يبدو صعوبة الإمساك بالتأثيرات الجزئية التي وقعت على الهمذاني كلها - أن روح القص التي سادت القرن الرابع والقرون السابقة له هي المحضن الذي ترعرعت فيه المقامات ويذكر من الأعمال التي كانت في الأساس من تلك الروح كلا من :- القرآن الكريم . - كليلة ودمنة.

- أحمد بن يوسف المصري (ت ٣٤٠) .

- مناظرة أبي بشرمتمى المنطقى وأبى سعيد السيرافى النحوى .

- ابن الأنبارى - إخوان الصفا^(١٤) .

إن القائمة السابقة تقلل بصورة كبيرة من أهمية نص الحصرى ، إذ يمكن اعتباره - كما سبقت الإشارة - مجرد تصور خاص بصاحبهِ ، دون أن يضافى عليه - أى البتصور - قدمه أو اقتراجه من عصر الهمذانى أية قيمة زائدة .

(٢-٢)

وفيما يبدو أن قدم نص الحصرى قد مثل سلطة أثرت على عدد من الباحثين الذين أقروا بأثر ابن دريد - رغم غياب أحاديثه غالبا - ورغم انفراد الحصرى بذكرها ، وبذكر علاقتها بالمقامات ، وأكثر من ذلك فقد ذهب الدكتور حسن عباس إلى حد اتهام كل من لم يسلم للحصرى برويته بالتحزب للبديع ، أو بمحاولة تأكيد رؤية مسبقة تتعارض مع فكرة الحصرى ، فيقول عن مارون عبود ومصطفى الشكعة " وليس سرا أن الرجلين ، وقد وضعنا كتابيهما عن البديع ، عز عليهما أن يعترفا لغيره بفضل السبق إلى أفضل أعماله" (١٥) ويقول عن محمد عبد المنعم خفاجي " وهو هنا لا يتحزب للبديع كزميله - يقصد عبود والشكعة - وإنما يقول ذلك إكراما لخاطر أبى دلف ، حيث أراد بكل وجه أن يثبت أنه الوجه الحقيقى لأبى الفتح الإسكندرى بطل مقامات البديع " (١٦) ويقول عن محمود غناوى الزهيرى " يريد - أى الزهيرى - بذلك أن يؤيد الفكرة التى ألح عليها فى دراسته ، وهى أثر المجتمع البويهى فى نتاجه الأدبى" (١٧)

إن المسألة قد حسمت فى ذهن حسن عباس بناء على عامل وحيد لا يمكن دفعه ، وهو نص الحصرى " القديم " ؛ حيث يرد حسن عباس على تلك الاجتهادات العلمية التى كد أصحابها فى الوصول إلى نتائج يرتضونها ، بقوله: " وقد يكون من السهل أن نرد على ذلك كله بتساؤل واحد هو : لماذا إذن قرن الحصرى بين أحاديث ابن دريد ومقامات البديع؟ " (١٨) .

أيضا فإن قدم الحصرى يقف بصلاية أمام اعتراف الحريرى فى مقدمته لمقاماته بأن البديع يعد رائد فن المقامات ؛ يقول الحريرى: " فإنه قد جرى ببعض

أندية الأدب الذي ركزت في هذا العصر ربحه ، وخبت مصابيح ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان ، وعلامة همدان رحمه الله تعالى ، وعزى إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها وإلى عيسى بن هشام روايتها ، وكلاهما مجهول لا يعرف ، ونكرة لا تتعرف فأشار من إشارته حكم ... إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع ، وإن لم يدرك الظالع شأو الضليع ... هذا مع اعترافي بأن البديع رحمه الله سباق ، وصاحب آيات ، وأن المتصدى بعده لإتشاء مقامة ، ولو أوتى بلاغة قدامة ، لا يغترف إلا من فضائله ولا يسرى هذا المسرى إلا بدلالته " (١٩) .

لماذا اهتم الحريري بتوضيح أن بطل المقامات وراويها " مجهول لا يعرف ونكرة لا تتعرف " ؟ ألا يعد ذلك إشارة إلى خاصية تميز مؤلف الهمداني وتخالف العرف الأدبي السابق له ، بما يستدعى وقوف الحريري عندها ؟ ألم يكن من الطبيعي أن يمر الحريري على هذه الخاصية مرور الكرام لو أنها عرفت قبل البديع كجزء من تقاليد الكتابة النثرية الفنية في الأدب العربي ؟

إن صيغة ابتدع (افتعل) في النص السابق تحتمل داليتين ؛ الأولى تنصرف على النوع ؛ أي إنه اخترع النوع اختراعا ، والثانية تنصرف على ما أنشأه البديع في هذا النوع (٢٠) . تلك الصيغة - مع قرائن أخرى مثل جملة (لايسرى هذا المسرى إلا بدلالته) - تشير إلى زيادة بديع الزمان لهذا الفن ، تلك الريادة التي أقر بها القدماء بدون ضجة رغم معرفتهم بنص الحصرى ، إذ يبدو أن القدماء كانوا يدركون أن أى تأثير من أعمال سابقة أو معاصرة في بديع الزمان هو أمر طبيعى لا يحتاج إلى تعليق ، إنها بديهية أن يتفاعل النص مع تراثه العام والنوعى على وجه الخصوص ، ما يؤكد ذلك أن الشريشى شارح مقامات الحريري قد أشار إلى صفحة الحصرى دون أن يجد فيها ما يتناقض مع كلام الحريري في مقدمته " فالشريشى في الواقع عندما نوه هو نفسه بصفحة الحصرى ، فإنه فعل ذلك دون إبداء أى رأى بأنها كانت تتناقض مع موقف الحريري " (٢١) .

لقد اتفق القدماء معظمهم على تلك الريادة التى للبديع غير أن هذا الاتفاق لا يصمد أمام سلطة نص الحصرى الأقدم ، إنه يجب الجميع فقط لأنه " الصق بعصر البديع من هؤلاء جميعا " (٢٢) .

وفيما يبدو أن الإشكالية قائمة فى تصوراتنا نحن عن مفهوم الريادة ، وعن نشأة الأنواع التى يلزم لدراستها أكثر من مجرد ضبط بعض العلاقات بين العمل الذى يمثل اكتمال النوع ، وبعض عناصر تراثه الأدبى ، ويصبح البديل - الذى تسعى هذه الدراسة إلى توجيه الانتباه إليه - هو التوجه بالجهد النقدى نحو النص فى ذاته بهدف تأصيل الوعى بعناصر تراثنا الأدبى عموما ، والسردى على وجه الخصوص .

ثانياً : بين المقامة والقصة

توزع الباحثون حول تلك العلاقة الإشكالية بين ثلاثة توجهات ؛ يرى أولها أن بعض المقامات قصص ، ويرى الثانى أن المقامات ليست من القصص فى شئ ، أما التوجه الثالث فيرى أن المقامات نوع له سماته الخاصة التى تميزه عن أى شكل قصصى آخر .

اتفق أصحاب التوجهين الأولين تقريباً على الصيغ التالية للتعبير عن التساؤل حول علاقة المقامة بالقصة :

" هل المقامة قصة ؟ " إلى أى حد تلتقى المقامة بالقصة وإلى أى حد تفترقان ؟ هل يصح أن نحشر المقامة فى باب القصة ؟ " (٢٣)

يبدو التساؤل وقد قام على تصورات ضمنية أولها أن الأصل فى العلاقة هو القصة بمفهومها الحديث باعتبارها الشكل الأكثر " تطوراً " ، بما يقود إلى التصور القائل بأن فنون القص تتطور بصورة خطية ، وبذلك يكون القص السرائى خطوة - بعيدة أو قريبة - ينظمها هذا الخط التطورى .

هذان التصوران قد تسببا فى النظر إلى أشكال القص التراثى من منطقة متعالية ، يكتفى فيها بالوصف الخارجى دون محاولة الدخول فى أعماق هذه الأعمال القصصية . ومن الواضح أن د. مصطفى ناصف قد لمس ذلك ، فجدده يقول فى معرض تناوله لمقامات الهمذاني " إن كثيراً من النثر العربى يمكن أن يظلم إذا نحن عكفنا على الوصف الشكلى ، لم نستطع حتى الآن أن نخلص من آثار هذا الوصف ... وعز علينا أن نبذل الجهد فى تفهم نمط من التفكير درجنا على إهماله والنظر إليه من أعلى " (٢٤) .

وتبدو المقارنة التى عقدها موسى سليمان بين القصة والمقامة نموذجاً مناسباً لتوضيح تلك التصورات الضمنية ، وكذلك تعالى الذى يظهر بداية من صيغة التساؤل التى اختارها " هل يصح أن نحشر المقامة فى باب القصة ؟ " .

للإجابة عن ذلك يخبرنا موسى سليمان أنه " لابد لنا من مقارنة سريعة بين ميزات القصة وميزات المقامة " ثم يستطرد قائلاً " تتوافر فى القصة الكاملة عناصر فنية وأدبية لا يمكن القصة أن تكون قصة بدونها ، وهى ما يسميه النقاد بالحركة الفنية والذروة (أى الأزمة التى يخلقها تشابك الحوادث فى القصة) وعنصر التشويق ، والحبكة والحوار . والهدف الذى تستهدفه القصة ، مما لا نراه أو نرى شيئاً مثيلاً له فى أى مقامة من المقامات ، فالمفاجآت فى المقامة بسيطة عادية إن وجدت ، والحبكة القصصية أثرها ضعيف ؛ لأن الحادثة يسيطر عليها عنصر السرد وليس فيها تشابك ولا تعقيد ... والقصة الصحيحة ليست وعظاً ولا إرشاداً ، والبطل فيها أو الأبطال لا يقيمون من أنفسهم معلمين ولا وعظاً يستخدمهم المؤلف كما يشاء ، ويقولهم ما يريد ساعة يريد دون أن يكون لهم رأيهم واتجاهاتهم كما هى الحال فى أبطال المقامات ؛ ففى جميع المقامات هم المؤلف أن يعطى وأن يركز (٢٥) . وهو يرمى فى الدرجة الأولى إلى إعطاء العبرة والعظة وهذا شئ جميل ومستحب ، على ألا يقصد لذاته ، وألا يكون على حساب الفن القصصى والعقدة القصصية .

" وأخيراً نتجة القصة فيما تتجه إليه إلى دراسة نفسية أبطالها دراسة عميقة تحليلية فتسبر أعماقها لتصل إلى فهم النفسية الإنسانية عامة، ... ، وليست المقامة على شئ كبير من الدراسة النفسية والتحليل ، فهي في الإجمال سرد لوقائع بسيطة معروفة بأسلوب مزخرف متحلّ بالسجع الغريب ، تعتمد أكثر ما تعتمد الأمثال والأشعار والآيات القرآنية، والأحاديث مما يجعل منها مقالات أدبية لغوية أنيقة في لغتها متينة في صياغتها . ولعلنا نكون بجانب الصواب إذا قررنا أن المقامة ليست قصة بالمعنى المعروف للقصة ، وأن أصحاب المقامات لم يزموا في مقاماتهم إلى تأليف قصة " (٢٦) .

وبغض النظر عن بعض المصطلحات المستخدمة بصورة غير واضحة عند موسى سليمان - مثل مصطلح السرد مثلاً - فإن السؤال هنا : هل يقارن الدكتور موسى في النص السابق بين القصة والمقامة ؟ لقد اتخذ من معايير القصة الحديثة - كما يراها هو - أساساً يحاكم طبقاً له المقامة ليخرج بنتيجة لا يختلف معها الباحث وهي أن " المقامة ليست قصة بالمعنى المعروف للقصة " ولنلاحظ أنه من موقعه - الحدائي - ينصب من نفسه مقوّمًا لمؤلف المقامة بأسلوب تظهر فيه نبرة التعالي واضحة " وهذا شئ جميل ومستحب على ألا يقصد ... وألا يكون ... إلخ".

لقد حرص الباحث على إثبات مثال كامل للمقارنات التي عقدت بين المقامة والقصة ، وراعى أن يكون المثال واضح الدلالة على المنطق الذي تمت من خلاله صياغة السؤال السابق حول علاقة القصة الحديثة - القصيرة على الأرجح (٢٧) - بالمقامة حيث يعد ذلك المنطق، الذي يضع القصة الحديثة في الأساس من المقارنة، هو الجامع للدراسات التي دارت في هذه المنطقة وإن اختلفت النتائج التي يصل إليها الباحثون .

وإذا كان د. موسى قد وصل إلى أن المقامة ليست قصة بالمعنى المعروف، فإن الدكتور مصطفى الشكعة يصل إلى عكس ذلك ، ولكن في غير قليل من الخجل، حيث نجده قبل عقد المقارنة يقول: " نحن لانقرر أن جميع المقامات قصص ، وإلا

كان ذلك تحيزاً مناّ وعناداً^(٢٩) . إن د. الشكعة يقدم نفيه لاعتبار كل المقامات قصصاً ، وكأنه يجيب عن تساؤل ضمنى يلقي ولكنه استنكار يقول " هل تقرر أن جميع المقامات قصص ؟" فيسارع بالقول السابق ليدفع تهمة 'بالتحيز والعناد ' ، ثم يبدأ فى إثبات أن بعض المقامات الهمدانية هى قصص وذلك من خلال محاولته " إخضاع بعض مقامات البديع لقواعد فن القصّة "^(٣٠) إن كلمة إخضاع السابقة تدل على الفرق فى القيمة المستقر بين القصّة والمقامة فى ذهن د. الشكعة ، بما يثبت وقوفه على الأرضية نفسها مع د. موسى سليمان وإن اختلفت نتائجهما ؛ حيث يبدأ د. الشكعة فى إحصاء معايير " القصّة الناجحة "^(٣١) . ثم يقيس عليها عدداً من مقامات الهمداني ، ليصل إلى نتيجة تقضى بأن بعض مقامات الهمداني هى قصص بامتياز .

وبغض الطرف عن محددات مفهوم القصّة الحديثة التى يتخذها القائمون بالمقارنة بين القصّة والمقامة أساساً لتلك المقارنة ، فإن ما يحاول البحث التركيز عليه هنا هو أساس التساؤل عن قصصية المقامات . وتجدر الإشارة إلى أن مارون عبود فى محاولته الإجابة عن السؤال : هل المقامة قصة ؟ قد لمس جانباً مهماً يتمثل فى التشبيه الذى أقامه بين هيئة القدماء وهيئة المحدثين ، حيث يقول : " بقى علينا أن نقول كلمة أخيرة ، وهى جواب عن هذا السؤال ...: هل المقامة قصة ؟ نعم ياسيدى إنها قصة ، والفرق بينها وبين قصص اليوم كالفرق بين هندامك أنت وهندام جدك رحمه الله ورحمنى معه "^(٣٢) . إن مارون عبود من خلال تشبيهه يتعامل مع صنفين لاتمايز فى القيمة بينهما ، كما أن المظهر والهيئة يدلان فقط على اللحظة التاريخية والمجتمع الذى ينتمى إليه الفرد بدون أية ظلال للقيمة ، فمارون عبود لم يضع القصص الحديث فى الأساس من المقارنة، متماساً بذلك مع الرؤية القائلة بأن فنون السرد تختلف حدودها الفنية باختلاف السياق التاريخي/الثقافي الذى ينتجها . ولعل ذلك يفسر ضجر مارون عبود الواضح فى إجابته . هكذا يتضح وجود اتجاهات ثلاثة ؛ أولها يمثل د. موسى سليمان ويرى أن المقامات ليست من

القصص فى شئ^(٣٢). والثانى يرى أن بعض المقامات قصص وبعضها ليس كذلك^(٣٣). أما الاتجاه الثالث فيرفض السؤال من أساسه إذ يرى أن " المقامات ... جنس أدبى قائم بذاته لم تعرف اللغات الأخرى له نظيراً"^(٣٤).

يبدو التوجه الأخير أكثر قبولا حيث ينطلق من رؤية تقول إن مقامات الهمداني تتمتع بخصائص مميزة تم اكتسابها من توظيف " ملامح الموروث القصصى الذى سبقها أو عاصرها توظيفاً جديداً خضع فيه لشروطها، ولم تخضع هى له ، بما جعلها - أى مقامات الهمداني - تتصف بصفات خاصة بها"^(٣٥) تلك الصفات استطاعت أن تؤسس للنوع الذى استمر بعد الهمداني لقرون طويلة .

إن التعالى غير المبرر فى التعامل مع نص الهمداني قد وصل إلى درجة لافتة، بما أدى ببعض الباحثين إلى إبداء الاندهاش من توحيد تقاليد الكتابة فى المؤلفات التى تحمل اسم "مقامة". يقول موسى سليمان " والغريب أن جميع هؤلاء وغيرهم كثيرين ممن تصدى لكتابة المقامة نسجوا فى إنشائهم نسجا واحدا ، واتجهوا اتجاها واحدا . فلكل كاتب فى مقاماته رواية يروى الأخبار ، ولكل مقامة بطل تدور حوله الحوادث ، وجميعها تستهدف هدفا واحدا وتدور حول موضوع يكاد يكون واحدا . وتشترك كلها فى هذا الأسلوب اللغوى الذى يتمسك به جميع مؤلفيها"^(٣٦) والغريب حقا هو اندهاش د. موسى ؛ فلقد عدد للرجل ملامح مميزة للمقامات دون أن يتطرق إلى ذهنه للحظة واحدة أن هذه الملامح تؤسس تقاليد نوع سردي، وأن استمرار النوع كان من الطبيعى أن يرتبط بالحفاظ على تلك التقاليد .

من الواضح أن المشكلة تنبع من تعقيد المقامات كنوع سردي وليس - كما يتصور كثيرون - من بساطتها وسطحياتها ، يقول عبد الفتاح كيليطو : " ومما يزيد من تعقيد المهمة (يقصد تحليل المقامات والأنساق الثقافية التى تأسست عليها) هو أن المقامة مندرجة فى دائرة التعدد والمزيج ... مقامات الهمداني لا تقدم نبذة ثانية، بل انزلاقاً نغمياً ذا تنويعات متعددة : إنها تتضمن عدداً مهماً من الأنواع التى إن

نظر إليها على حدة كانت أحادية النبرة . ويبدو أن تعقيد المقامات نقطة هامة جدية بالدراسة . وقد أغفلت الفرضيات المطروحة حتى اليوم هذا الجانب عمومًا ، وذلك ما يفسر مظهرها التجزيئي والجزئي " (٣٧) .

من هنا فإن التوجه بالتحليل نحو المقامات - الهمدانية أو غيرها - هو ما يفتح إمكان التعمق في إدراك هذا النوع الذي ربما استمر لو توافرت له الظروف الملائمة .

- ١ انظر ياقوت الحموى : معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، تحقيق أحمد فريد الرفاعى ، مطبوعات دار المأمون، ١٩٥٨، ج٢، ص ص ١٦١-١٦٢.
- ٢ عبد الفتاح كيليطو: " المقامات، السرد و الأنساق الثقافية "، ترجمة عبد الكبير الشرقاوى، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٩٣، ص ص ١٨-١٩.
- ٣ يذهب كيليطو إلى أن عيسى معلم الهمداني ، إن هو إلا تعبير عن الثقافة مستودع الأخبار، المقامات السرد و الأنساق الثقافية، ص ص ١٨-١٩.
- ٤ فدوى ماطى دوجلاس :بناء النص التراثى ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٩٤ .
- ٥ عبد الفتاح كيليطو : "المقامات السرد و الأنساق " ،مرجع سابق، ص ٧ .
- ٦ حسن عباس نشأة المقامة فى الأدب العربى ، دار المعارف ، القاهرة د.ت ، ص ٢٥ .
- ٧ زكى مبارك " إصلاح خطأ قديم...." المقتطف، العدد ٨٦، ١٩٣٠، ص ص ٤١٨-٤٢٠ .
- ٨ من هؤلاء الباحثين، عبد الرحمن ياغى فى كتابه : "رأى فى المقامات" ، المكتب التجارى للطباعة والنشر ،بيروت، ١٩٦٩. و كذلك

- على عبد المنعم عبد الحميد فى كتابه :النموذج الإنسانى فى أدب
المقامة، الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان ،ط١، ١٩٩٤ .
- ٩ الحصرى القيروانى : " زهر الآداب وثمر الألباب " ، تحقيق د. زكى
مبارك ، دار الجيل ، بيروت ، ط ٤ / ١٩٧٢ ، ص ٣٠٥ .
- وقد نقل عن الحصرى كل من : أبو القاسم محمد بن عبد الغفور
الكلاعى فى كتابه " إحكام صنعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية،
دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦ ص ١٢٠ ، وياقوت الحموى : معجم
الأدباء ، (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) ، تحقيق أحمد فريد
الرفاعى ، مطبوعات دار المأمون ، ١٩٥٨ ، ج ٢ ص ١٦٩ .
هناك اختلافات بين هذه الكتب فى نص الحصرى ولكنها لا تمس
المضمون الذى بنى عليه د. مبارك رؤيته .
- ١٠ مارون عبود : بديع الزمان الهمذانى، دار المعارف
بيروت، ١٩٥٤، ص ٣٤.
- ١١ يكفى للتأكد من ذلك مراجعة نص مناظرة البديع لأبى بكر الخوارزمى
الواردة فى " رسائل أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى "، تحقيق إبراهيم
أفندى الأحمد الطرابلسى ، مطبعة هندية ، ط ٣ ، ١٨٩٨ ، من
ص ١٧ - ٥٧ .
- ١٢ يذهب إلى ذلك أيضا محمود غناوى الزهيرى فى كتاب : "الأدبى ظل
بنى بويه" ، مطبعة الأمانة ، مصر ، د.ت ، ص ٢٢٥-٢٢٦ .
- ١٣ عبد الفتاح كيليطو : " المقامات: السرد والأنساق الثقافية " ، مرجع
سابق ، ص ٩٥ .
- ١٤ على عبد المنعم عبد الحميد : " النموذج الإنسانى فى أدب المقامة " ص
ص ٣٩-٤١ .

- ١٥ حسن عباس "نشأة المقامة في الأدب العربي" دار المعارف القاهرة، د.ت ص ٣٦ .
- ١٦ المرجع السابق، ص ٤٧ .
- ١٧ المرجع السابق، ص ٤٧ .
- ١٨ المرجع السابق، ص ٤٧ .
- ١٩ "شرح مقامات الحريري"، شرح و تحقيق يوسف بقاعي، دار الكتب اللبنانى/بيروت . ط٢، د.ت، ص ص ١٥-١٧ .
- ٢٠ يرجح الدلالة الثانية عدد من الباحثين منهم حسن عباس : "نشأة المقامة في الأدب العربي" ص ٢٦، و كذلك أ.ف.ل بيستون:(عن فدوى مالحى دوجلاس:"بناء النص التراثى"، ص ١٠١) .
- ٢١ فدوى مالحى دوجلاس : بناء النص التراثى ، مرجع سابق، ص ٩٧ .
- ٢٢ حسن عباس "نشأة المقامة..."، مرجع سابق ص ٢٧ .
- ٢٣ موسى سليمان: "الأدب القصصى عند العرب"، دار الكتب اللبنانى، طه ، ١٩٨٣، ص ٣٤٢ .
- ٢٤ د. مصطفى ناصف : "محاورات مع النثر العربى"، الكويت، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢١٨، فبراير ١٩٩٧، ص ٢٩٥ .
- ٢٥ كذا بالأصل ، و أظنها يكرر، حيث تعنى يكرر أن يميل أو يتشمم البول أو يستخفى....، و كلها بعيدة عن السياق (القاموس المحيط للفيروز آبادى ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣/ ١٩٩٣ ص ص ٦٧١-٦٧٢ .
- ٢٦ موسى سليمان ، المرجع السابق ، ص ص ٣٤٣-٣٤٤ .
- ٢٧ يقول د. شوقي ضيف "و هو -أى البديع- عادة يصوغ هذا الحديث فى شكل قصة قصيرة يتألق فى ألفاظها و أساليبها و ليس فى القصة عقدة و لا حبكة " أنظر " المقامة"، ص ٨ .

- ٢٨ مصطفى الشكعة: "بديع الزمان الهمذاني ، رائد القصة العربية و المقالة الصحفية " ، مرجع سابق ، ص ٢٨١ .
- ٢٩ المرجع السابق ، ص ٢٨١ .
- ٣٠ المرجع السابق ، ص ٢٨١ .
- ٣١ مارون عبود :بديع الزمان الهمذاني ، مرجع سابق ، ص ٣٧ .
- ٣٢ يتفق معه د. شوقي ضيف فى كتابه " المقامة " ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٦ ، ١٩٨٧ ، و يوضح رأيه بالتفصيل تحت عنوان " بديع الزمان و تصنعه" فى كتاب: " الفن و مذاهبه فى النثر العربى "،دار المعارف القاهرة ، ط ٦ ، ١٩٧١، ص ٢٣٨ و ما بعدها .
- ٣٣ مارون عبود : "بديع الزمان الهمذاني" مرجع سابق ، ومصطفى الشكعة: "بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية و المقالة الصحفية "،مرجع سابق.
- ٣٤ على عبد المنعم عبد الحميد : "النموذج الأنسانى فى أدب المقامة ، مرجع سابق ، ص ص ٤٩-٥٠ . و كذلك محمد غنيمى هلال : "النقد الأدبى الحديث "، دار العودة،بيروت ١٩٨٦ ، ص ٥٢٨ . انظر أيضا: ناصر عبد الرازق الموافى : " القصة العربية عصر الإبداع ، دراسة للسرد القصصى فى القرن الرابع " ، دار الوفاء للطباعة و النشر، المنصورة ، ط ٢ ، ١٩٩٦ ، ص ٧١ .
- ٣٥ عبد الله إبراهيم : " السردية العربية "، المركز الثقافى العربى ، بيروت، ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص ١٧٦ .
- ٣٦ موسى سليمان " الأدب القصصى عند العرب " ، مرجع سابق، ص ٣٤١ ، و الجزئى يجرى تمييز واحدة من نبرات المؤلف ثم تعتبر السمة الحاسمة ، أو تجمع محاولات متعددة للتفسير دون تحديد التركيب

الذى يوجه اتساقها" (١)

٣٧ عبد الفتاح كيليطو: "المقامات ، السرد و الأنساق الثقافية ، مرجع سابق ، ص ٦

الفصل الأول

مفاهيم نظرية

لايهدف هذا الفصل إلى الدخول في تفاصيل النظرية السردية الحديثة، إلا بالقدر الذى يعين على تحديد المفاهيم والأدوات التى ستعمل عليها الدراسة فى تحليل المقامات تحليلًا يودى فى نهاية المطاف إلى فك تشابكات النص، وإلقاء المزيد من الضوء على مكوناته السردية. معنى ذلك أن التناول النظرى سيكون انتقائياً نفعياً ، بما يلائم نص المقامات مع إهمال التفاصيل النظرية التى تلائم أنواعاً أخرى من السرد ، إذ لا شك أن لكل سياق من النصوص خصوصياته التى تقتضى أدوات نظرية بعينها وتتفى أدوات أخرى . فالبحث لا يهدف إلى تطبيق المفاهيم النظرية بقدر ما يهدف إلى التحليل ، وصولاً إلى محاوره النص ومحاولة استنطاقه .

خصوصية عالم السرد ، واتجاهات التحليل

يبدو العمل السردى قطعة من الحياة ، فهو عادة ما يحكى عن شخصيات تقوم بأفعال يمكن تصور وقوعها فى الواقع المعيش ، من هنا

ظهرت أهمية الوقوف عند الخاصية التي تقول بأن عالم السرد يشكل نسقاً خاصاً منفصلاً عن عالم التجربة الحية ، بما يعنى أن المصطلحات المستخدمة فى التحليل تتبع بالأساس من عالم السرد ، بوصفه خطاباً لغوياً بالدرجة الأولى . وكذلك فإن أى تأويل ممكن للنص السردى لا يجب أن يتخذ من عالم الواقع إطاراً مرجعياً تفسيرياً، إذ يخلق السرد - مبدئياً - أطره التفسيرية من داخل عالمه ؛ يقول بارت R.Barthes " إن السرد لا يمكنه بل فعل أن يأخذ معناه إلا انطلاقاً من العالم الذى يستعمله ، ففيما بعد المستوى السردى يبدأ العالم ، أى تبدأ أنساق أخرى لم تعد اصطلاحات السرد هى اصطلاحاتها الوحيدة ، بل تستعمل عناصر اصطلاحية من طبيعة أخرى (وقائع تاريخية ، تحديدات، أنماط سلوك) " (١) فالزمن والمكان الحكائيان ومقولات السارد الخيالى والمسرود له الخيالى وغيرها من مقولات التحليل السردى إنما تخص عالم السرد وحده ، إذ لا يمكن تحديدها بناء على مجال الخبرة الحياتية ، وكما يقول كارلهاينز ستيرل " إن تحديد معايير للتقاليد الخاصة بقراءة النصوص القصصية يحتاج تحليلاً أعمق للسمات المميزة للنص عموماً ، ولقد رأينا أن القصص ، بوصفها إنشاءات حرة ، لا يمكن أن تصوب باستخدام معلومات متناقضة مستمدة من عالم التجربة ؛ ذلك أن القصص تتمتع بوجود ذاتى مستقل عن عالم المعرفة ؛ أى إن ما يخص عالم القصص لا يمكن انتزاعه منها ونقله إلى السياق العام للمعرفة " (٢) بناء على تلك الخصوصية فإن العمل السردى يمكن أن يعرف بشكل عام بوصفه "المحاكاة السيميوطيقية لسلسلة من الأحداث المترابطة زمنياً وعلياً بطريقة ذات مغزى " (٣) السرد إذن ليس الأحداث ولكنه إعادة تصوير لتلك الأحداث عبر وسيلة سيميوطيقية هى اللغة فى حالة النصوص السردية.

وعلى مستوى التحليل يمكن تمييز اتجاهين أوليا السرد عنايتهما :

الأول يتعامل مع بنية السرد بوصفها مجموعة من الأجزاء المتعاقبة وهى ذات بناء زمنى وحدثى طولى ؛ انه يتعامل مع بنية السرد أفقيًا horizontally وبذلك يتمثل تحليل بناء السرد هنا مع تحليل البناء التركيبى syntactic للغة فى الدراسات اللغوية .^(٤)

الاتجاه الثانى يعمد إلى تحليل بنية النص السردى رأسيا vertically وذلك بتمييز المستويات المترابطة التى يتكون منها النص ، إنه يتعامل مع النص السردى بوصفه علامة sign ذات مستويات بناء رأسية ، تكونت تلك العلامة من محاكاة مجموعة من الأحداث عبر آليات اللغة، وبقوانين بناء خاصة ، ويسعى التحليل الرأسى إلى الكشف عن مغزى تلك العلامة بتحليل مكونات هذه المستويات المشكلة لها ، إنه توجه تحليلى يعتبر التأويل Interpretation هو الفعالية الرئيسة فيه .^(٥)

هذا الاتجاه الثانى هو ما سيعول عليه البحث فى تحليل نص المقامات فى هذا الاتجاه توجد تفرقة رئيسة تبلورت على يد الشكليين الروس (توماشيفسكى تحديداً)^(٦) بين الأحداث الغفل Fabula^(٧) والبناء الخاص الذى تتخذه هذه الأحداث فى عمل سردي معين^(٨) syuzhet .

إن الـ Fabula يعنى الأحداث بحسب وقوعها المفترض، الأحداث فى ذاتها وفى حركتها الخطية linear من أ إلى ب إلى جـ ... الخ ، أو فى وقوعها المتزامن ، دون وجود وسيط (راو) يتولى حكاية تلك الأحداث . إنه مفهوم يشير إلى الوجود التجريدى Abstractive لمجموعة مؤلفة من المواقف والأحداث .

أما مصطلح syuzhet فإنه يشير إلى الشكل البنائى الخاص الذى تتخذه الأحداث الغفل داخل النص ، ذلك البناء الذى يمكنه تغيير خطية وقوع الأحداث، ويظهر فيه الراوى الخيالى narrator كوسيط يقوم بتقديم الأحداث

والمواقف ، كما تتبلور فيه وجهة نظر point of view تقدم من خلالها الأحداث الغفل fabula ^(٩) إنه كما يعرفه جيرالد برنس G. Prince " مجموعة المواقف والأحداث المسرودة في ترتيبها الذي تقدم به للمتلقي " ^(١٠). و هو ما يقابل مستوى القصة Story عند ميك بال M. Bal التي تضيف مستوى ثالثا للتحليل هو مستوى النص Text .

في مستوى النص Text ينصب التحليل على القص بوصفه خطابا ذا ملامح مميزة ، إنه يتعامل مع العلامات اللغوية المتراسة باعتبارها مشكلة لمواقف اتصالية من نوع خاص هي ما يميز الخطاب السردى ^(١١) ومن هنا كان تحليل العناصر التي يحتويها مستوى النص Text هو تحليل مجموع المقتضيات المكونة للسرد بوصفه موقفا اتصاليا من نوع خاص ، تلك المقتضيات التي اكتسبت وجودها في الوقت نفسه من وجود الخطاب السردى .

وبذلك سيتم تحليل كل من الراوى ومستويات الرواية والمروى عليه، والوصف، والخطاب، والمؤلف الضمني، بوصفها أهم المقتضيات المشكلة للسرد كخطاب أى المشكلة للنص Text.

١ - حدود السرد :

في دراسة له يستخدم جيرار جينيت G. Genette مصطلح السرد Diegesis للإشارة إلى العرض اللغوي لمتواليّة من الأحداث داخل النص السردى ^(١٢) .

على ذلك يمكننا التمييز بين السرد بالمعنى العام الذي يدل على مجمل التقنيات التي تشكل مجتمعة النص السردى ، والسرد بالمعنى الخاص كما يستخدمه جينيت . بناء على هذه التفرقة يسعى جينيت لتحديد مفهوم السرد بمعناه العام من خلال علاقه السرد بمعناه الخاص بمكونات العمل السردى

الأخرى . نقف من تلك العلاقات عنده على علاقة السرد Diegesis بكل من الوصف، والخطاب.

السرد والوصف :

إن العلاقة بين السرد بمعناه الخاص والوصف تتيح الفرصة ليس فقط من أجل تحديد نظرى للسرد بمعناه الواسع ، وإنما أيضا لإدراك سمات مميزة للوصف تصلح كأداة إجرائية يستخدمها البحث في تحليل نص المقامات . وبداية تجب الإشارة إلى تلازم السرد والوصف داخل العمل السردى يقول جينيت " فكل سرد إلا ويتضمن ... بنسب متفاوتة جدا ... من جهة أولى عروضاً لأفعال وأحداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص، ويتضمن من جهة ثانية عروضاً لأشياء ولشخوص هي نتاج ما ندعوه اليوم وصفاً" (١٣). في النص السابق تفريق بين السرد بمعناه الخالص بوصفة حركة داخل الزمن - للأفعال والأحداث - ، و الوصف باعتباره حالة سكون تهدف إلى إعطاء تقارير لغوية عن أشياء و أشخاص في وجودهما المحض خارج أى حدث ، وخارج أى بعد زمنى ، هذا التفريق يتيح لنا إدراك أهمية الوصف ومدى تغلغله فى كل أجزاء النص السردى ؛ حيث يتضمن الحدث وصفاً لأشخاص أو لأشياء يلزم لتصوير قيامها بالحدث وجود تصور لها هي نفسها، مما يدخلنا فى إطار الوصف " والنتيجة هي ألا وجود لفعل منزه كلية عن الصدى الوصفى" (١٤). يبدو الوصف مرتبطاً بالقدرة على التخيل ، فبدون تحديد صفات الأشياء - مادياً على الأقل - يصعب تخيلها ، مما يصعب معه بالتالى إمكان التواصل عبر اللغة . يمكن أن نقول مع جينيت "بأن الوصف أكثر لزوماً (للنص) من السرد ، وذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكى، من أن نحكى دون أن نصف ، ربما لأن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة

على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون بدون أشياء^(١٥). وعلى المستوى النظري يمكن أن نتصور نصا يخلو تماما من الحدث ؛ أى إنه يقف عند حدود وصف الأشياء في كينونتها الفضائية الساكنة ، غير أن هذا الوجود المستقل للوصف لا يتعدى حدود التصور النظري " فالوصف يجوز تصوره مستقلا عن السرد بيد أننا لا نكاد نلقاه أبدا في حالة مستقلة ... فليس الوصف في واقع الحال سوى خديم لازم للسرد "^(١٦) إن الجملة الأخيرة - تكشف أن العلاقة بين السرد والوصف علاقة عضوية ؛ حيث يشكلان معا المشهد السردي في مجمله.

وأخيرا فإن الاختلافات التي تفصل بين السرد والوصف هي اختلافات مضمونية تتعلق بدلالة الصيغتين ومجال تعبيرهما ؛ إذ إنه " من وجهة نظر صيغ العرض فإن رواية حدث أو وصف شيء هما عمليتان متشابهتان تستخدمان نفس الوسائل اللغوية "^(١٧) وكما سلفت الإشارة فإن الوصف عكس السرد إذ يبدو الوصف " ملغيا لمجرى الزمن ومسهما في بسط السرد في المكان "^(١٨).

ومن المهم الإشارة إلى أن المقامات ، مثلها في ذلك مثل أجناس أخرى يشير إليها جينيت - كالملمحة والحكاية الخرافية - يلعب فيها الوصف دورا مهما ويحتل حيزا كبيرا في بنيتها .

يظهر في تحديد وظائف الوصف بجلاء انطلاق جيرار جينيت من التراث الأدبي الأوروبي ، مما يدعو إلى استخلاص نتائج تحليله دون الوقوف عند الأمثلة التوضيحية التي أوردها .

الوظيفة الأولى للوصف تتميز بأنها " ذات طابع تزييني بمعنى ما ... فالوصف المتسع والمفصل يتبدى هنا بمثابة وقفة أو استراحة في مضمار السرد ، ويكون له دور جمالي خالص مثل دور النحت في الصروح

الكلاسيكية" (١٩) وربما تجد تلك الوظيفة ما يتعارض معها في نص الهمذاني ، كما سيتضح أثناء التحليل .

أما الوظيفة الثانية للوصف فهي وظيفة تفسيرية ورمزية في آن معا ، وسأضطر هنا إلى إيراد مثال جينيت التوضيحي حيث يقول بعد تحديد الطبيعة العامة للوظيفة السابقة "قالصور الجسدية وأوصاف اللباس والتأثير تتوخى عند بلزاك و أتباعه الواقعيين إثارة نفسية الشخوص وتبريرها في نفس الآن ... وهكذا يصير الوصف هنا على غير ما كان عليه في المرحلة الكلاسيكية، إذ يصبح عنصرا أساسيا في العرض" (٢٠)

السرد والخطاب :

في محاولة تحديد خصائص السرد في مقابل الخطاب لن ينشغل البحث بتقديم تقصى شامل لمصطلح الخطاب Discourse إلا بالقدر الذي يساعد في تحديد مفهوم السرد. وبداية فإن " الخطاب " يطلق في العربية : " على كل جنس الكلام الذى يقع به التخاطب (أى بين مخاطبين أو متخاطبين اثنين) سواء كان شفويا أو مكتوبا " (٢١) . إن هذا التعريف يفضى إلى عمومية شديدة؛ إذ يشمل فى طياته كل أنواع التخاطب المتخيلة ، فهو يضم الخطاب السياسى، والدينى، والتاريخى، والنقدى، وكذلك فهو يشمل الخطاب السردى أيضا، وفيما نحن بصددده يصبح من الطبيعى استبعاد الخطاب السردى؛ من أجل الوقوف على أنواع الخطاب الأخرى داخل النص السردى من خلال ضبط العلاقة بين الخطاب السردى ذى الملامح الخاصة، وأنواع الخطاب الأخرى يقول جينيت " فالصائب أن الخطاب لا يحوز أى صفاء يستلزم صيانتة ، اعتبارا إلى أنه الصيغة " الطبيعية " للغة الأكثر رحابة وشمولية ، والتى

تستضيف ، بفعل تحديدها ، كل الأشكال . أما السرد فهو على النقيض من هذا لأنه صيغة يقننها عدد من الإقصاءات والضوابط التقييدية " (٢٢) .

ولكن هل يمكن بناء على ذلك الفصل التام و الواضح بين الخطاب فى عموميته ، والسرد ؟ بمعنى آخر ؛ هل يمكن العثور على خطاب غير سردي يخلو تماما من أية ملامح سردية ؟ و العكس ، هل يمكن أن نقف على سرد فى حالة نقية تماما من تدخل نوع أو أكثر من أنواع الخطاب الأخرى ؟ يجبنا جينيت بالنفى " فهناك فى كافة الأحوال تقريبا نسبة من السرد متضمنة فى الخطاب ، ومقدار من الخطاب فى السرد " (٢٣) فإذا أخذنا فى الاعتبار كون الخطاب هو الصيغة الأكثر شمولاً فإن ذلك يعنى أن " الخطاب يمكنه أن " يروى " دون أن ينقطع عن كونه خطاباً ، فى حين لا يمكن للسرد أن " يفيض فى الكلام " بدون أن يفصل عن ذاته " (٢٤) .

إن الانفلات من محددات السرد يمكن إدراكه داخل النص السردي بوصفه تدخلات خطابية تعكس صفاء السرد " فمن الواضح أن السرد لا يدمج قيوده الخطابية ... بنفس القدر الذى يستقبل فيه الخطاب ، بسهولة ، القيسود السردية . إن السرد المدمج فى الخطاب يتحول إلى أحد عناصر هذا الأخير ، أما الخطاب المدمج فى السرد فيبقى خطاباً ويشكل صنفاً من الأورام من السهل كثيرا التعرف عليها وتعيين مكانها " (٢٥) .

إن ما يفهمه الباحث من كون الخطاب يمثل وربما فى جسد السرد هو وضوح الخطاب وتمايز خصائصه التعبيرية عن السرد ، دون أن يعنى ذلك انتفاء إمكانية أن تكون الأجزاء الخطابية المدرجة داخل السرد دالة ؛ إذ من الممكن أن يكون الخطاب الناتئ عن جسد القصة يشكل وحدة دلالية تتضافر مع باقى أجزاء النص فى إنتاج دلالاته ، وفى الوقت نفسه فإن هذا لا ينفى أن بعض الخطابات تمثل عبئاً على حركة السرد ، مما سيتضح أثناء التحليل .

أخيراً فإن أهمية التمييز بين الخطاب - فى عمومه - والسرد فى إطار تحليل المقامات ، تعود إلى اشتغال المقامات أجزاء تختلف طولاً وقصراً من خطابات متنوعة - وعظيمة ، كلامية ، نقدية ... - بما يشكل سمة مميزة لنوع المقامات .

٢ - التبثير Focalization (٢٦)

عرفت مصطلحات كثيرة تشير إلى المفهوم السابق عبر تاريخ الدراسات السردية ، أهم هذه المصطلحات وأكثرها شهرة هو وجهة النظر point of view والمنظور perspective^(٢٧). غير أن المصطلحين السابقين ليسا على الدرجة نفسها من الدقة التى يحققها مصطلح التبثير focalization ، وذلك لسببين ؛ السبب الأول يرجع إلى ارتباط مصطلحي " وجهة النظر " و " المنظور " فى تقاليد الدراسات السردية بالراوى ، الذى يتم اعتباره هو دائماً صاحب وجهة النظر ، إنه يعتبر ، طبقاً لتاريخ المصطلحين ، العين التى ترى المشهد السردى وفى الوقت نفسه ، أى بصورة متزامنة ، الصوت الذى يحكى لنا ذلك المشهد .

لم تفرق الدراسات التى ارتبط بها المصطلحان بين من يرى ومن يتكلم ، بين صاحب العين وصاحب الصوت تقول ميك بال " Mieke Bal " : " لقد تم تطوير الدراسات الخاصة بوجهات النظر السردية بدرجات متفاوتة من الإتيان ... ولقد كانت تلك الدراسات جميعها غير واضحة فى نقطة واحدة؛ إنها لم تميز بوضوح بين الرؤية التى تقدم عناصر السرد من خلالها من ناحية ، وهوية الصوت الذى يجسد هذه الرؤية لفظياً من ناحية أخرى . وبصورة أبسط لم تفرق تلك الدراسات بين أولئك الذين " يرون " وهؤلاء الذين " يتكلمون " ^(٢٨).

السبب الثانى فى تفضيل مصطلح التبثير Focalization هو إمكان أن نشق منه اسما يدل على موضوع التبثير (أو المبدأ) Focalized ، وآخر يدل على صاحب التبثير (أو المبتثر) Focalizer ، بما يسهل عملية التحليل وذلك ما لا نتيح له لنا المصطلحات الأخرى .

يعرف جيرالد برنس G. Prince التبثير بوصفه : " المنظور الذى تقدم من خلاله المواقف والأحداث المسرودة ؛ أو هو الموقع الإدراكى الحسى أو المفهومى الذى تصور من خلاله تلك المواقف والأحداث " (٢٩).

إنه العين التى من خلال ما ترى ينتج عالم السرد ، فهو إذا العلاقة بين المدركات وعملية الإدراك تقول ميك بال M. Bal : " ولسوف أشير للعلاقة بين " الرؤية " و " المرئى " (أو المدرك) مستخدمة مصطلح التبثير Focalization . التبثير إذن هو العلاقة بين الرؤية والشئ المرئى أو المدرك " (٣٠) وهناك تصنيفات ثلاثة للتبثير يمكنها أن تشمل حالاته داخل نص المقامات هذه التصنيفات هى :

١- التبثير من الدرجة صفر Zero Focalization وهو يميز الروايات الكلاسيكية (زقاق المدق لنجيب محفوظ مثلا) حيث يصعب تحديد الموقع الإدراكى الحسى أو المفهومى الذى يحكم ظهور المواقف والأحداث ، إنه يتأسس على وجود راو عليم Omniscient Narrator يقدم من وجهة نظره الأحداث والمواقف (٣١).

٢- التبثير الداخلى Internal Focalization وفيه يكون الموقع السابق ، للعين الراصدة ، محددا فى شخصية أو عدة شخصيات متوقعة داخل الحكى . تلك الشخصية - أو الشخصيات - هى التى تقدم الأحداث من منظورها الخاص . وينقسم التبثير الداخلى إلى :

أ- تبثير داخلي ثابت Fixed Internal Focalization وهو منظور شخصية واحدة، وواحدة فقط ، تقدم المواقف والأحداث (٣٢).

ب- تبثير داخلي متنوع (Variable Internal Focalization) وهو ظهور عدة منظورات لأكثر من شخص بصورة تتابعية، لتقديم سلاسل مختلفة من الأحداث (٣٣).

ج- تبثير داخلي متعدد Multiple Internal Focalization وفيه تقدم المواقف والأحداث نفسها أكثر من مرة ، في كل مرة من منظور شخصية مختلفة كما يوجد في الروايات البوليسية (٣٤).

٣- التبثير الخارجي External Focalization ويتم فيه رصد السلوك الخارجي للشخصيات دون نفاذ إلى مشاعرهم أو أفكارهم ، حيث يبدو صاحب وجهة النظر مجرد مراقب للشخصيات دون أية معرفة بدواخلها . إن جيل صاحب وجهة النظر هذا ليس إلا أمرا اتفاقيا ، إنه أيضا مسألة تقنية ، وإلا فإن سردا من هذا النوع لن يمكن فهمه. وبحسب جينيت فإن صاحب التبثير الخارجي يكون متوقعا أيضا داخل عالم السرد ، ولكن خارج أية شخصية موجودة ومشتركة في الأحداث والمواقف (٣٥).

٣- المؤلف الضمني (المجرد) . Implied Author

قبل التعرض لتحديد أبعاد مفهوم المؤلف الضمني (المجرد) ، تجدر الإشارة إلى أن أهمية هذا المفهوم تنبع من أنه " يمثل المعنى العميق للعمل الأدبي ، أي دلالاته الإجمالية" (٣٦) وذلك انطلاقا من أن " أيديولوجية العمل الأدبي هي أيديولوجية المؤلف المجرد" (٣٧) إضافة إلى أن هذا المفهوم - الذي ينبع من داخل عالم السرد - سيضيء منطقة مهمة في التحليل طالما أدت إلى التباس ، بسبب المطابقة بين المؤلف الضمني " Implied Author "

الذى هو وجود نصي محض ، والمؤلف الواقعي " Real Author " بمسا هو وجود اجتماعي مجاوز للنص الأدبي؛ إذ طالما استدلل الباحثون - وبصورة مباشرة - على شخص بديع الزمان من خلال مقاماته، وبناء على تلك العلاقة المباشرة رسموا بتقّة ملامح شخص بديع الزمان.

يعرف جيرالد برنس المؤلف الضمني بأنه " ذات المؤلف الثانية ، أى قناع ، أو شخصية مجردة يعاد بناؤها من النص ، إنه الصورة الضمنية لمؤلف ما داخل النص " (٣٨) تلك الذات الثانية تعبر عن حالة وجودية خاصة للمؤلف الواقعي ، وذلك فى علاقته بنص معين داخل حالة التأليف ؛ لذلك فهذه الذات " تقف خلف المشاهد ، وتكون مسئولة عن رسم حبكةها ، وعن القيم والمعايير الثقافية فى النص ، تلك التى تدين لها ذات المؤلف - الثانية - بالولاء " (٣٩).

إن الإحساس الذى يستشعره أى قارئ لنص سردي بوجود لمؤلف ما تتماوج صورته بين ظهور واختفاء ، بما يظنه القارئ المؤلف الواقعي ، ذلك الوجود هو كما يقول لينتقلت " ترجمة سامية لشخصه (أى شخص المؤلف الواقعي) فكل رواية جيدة تقنعنا بوجود " مؤلف " نؤوله كنوع من " الأنا الثانية " وغالبا ما تكون هذه الأنا الثانية ترجمة خالصة فى منتهى الصفاء والجودة والدقة والحساسية ، ترجمة لا يسع أى إنسان أن يحياها " (٤٠) . ويرى " بروسست " أن التعبير الأكثر عمقا عن ذات المبدع (الواقعي) لا يتم إلا فى أعماله الإبداعية ، وبذلك فإن " المؤلف المجرد يمثل الأنا العميقة ، والواقع الوحيد ، فى حين لا يمثل المؤلف الواقعي سوى ذات أكثر بروزا وبرانية " (٤١) . أما على مستوى الوجود السيميولوجي للمؤلف الضمني فإن لينتقلت يقرر أن لوجود لعلامات نصية مباشرة تشير إلى المؤلف الضمني أو

تعتبر عنه ؛ إذ يرى " أن المؤلف الضمني لا يمكنه أن يتدخل بشكل مباشر وصريح في عمله الأدبي كذات متلفظة ، بل يمكنه فقط أن يستتتر وراء الخطاب الأيديولوجي للسارد الخيالي " (٤٢).

من هنا نستنتج أن الكشف عن ملامح المؤلف الضمني في عمل ما ، يتطلب جهداً تأويلياً يمكن من استبطان أيديولوجية ذلك المؤلف ، التي هي أيديولوجية العمل كما سبقت الإشارة ، حيث يتم الكشف عن تلك الأيديولوجية ، " من طريقة اختيار العالم الروائي وانتقاء الثيمات والأساليب ، وكذا من المواقف الأيديولوجية التي تمثلها المقتضيات الخيالية (أى السارد ، والمسرد له ، والممثلون) التي يمكنها أن تتحدث بلسانه " (٤٣) . وعلى مستوى الأحداث والمواقف التي تشكل السرد بمعناه الخاص ، فإن المؤلف الضمني " لا يحكى مواقف وأحداثاً ولكنه يعتبر مسئولاً عن اختيارها وتوزيعها وتوافقيتها التركيبية " (٤٤).

بناء على ما سبق ، تتضح أهمية الكشف عن المؤلف الضمني بوصفه كشفاً عن المواقف الأيديولوجية والأخلاقية التي يمكن استخلاصها من النص

٤ - السارد (الراوى) . (Narrator)

السؤال عن السارد ، هو سؤال عن الصوت القادم من داخل السرد مقدماً لنا عالم السرد برمته . فهل يشتبك هذا الصوت مع المؤلف الواقعي أو الضمني بأية علاقة ؟ يجيبنا رولان بارت عن الجزء الأول من هذا التساؤل بقوله " إن السارد والشخصيات بشكل جوهري هي " كائنات من ورق " وإن المؤلف المادى لسرد ما ، لا يمكن أن يلتبس في أى شئ مع سارد هذا السرد ، ثم إن علامات السارد هي علامات محايدة للسرد ، وبالتالي فهي قابلة بتوافق تام للتحليل السيميولوجي " (٤٥)

إن التعامل مع السارد بوصفه كائناً من ورق يفرض بشكل كامل العلاقة المتوهمة بينه وبين المؤلف الواقعي، باعتبار السارد، من منتجات العمل السردى وإن اضطلع بمهمة الرواية . وكذلك يجب تأكيد الفصل بين المؤلف الضمنى الذى لا يظهر صوته نهائياً فى النص والسارد، إذ إن " الأقوال والأحكام لا يتلفظ بها المؤلف (المجرد) بل السارد " (٤٦).

إن ما يعنينا هو وضع تصنيف دقيق بقدر الإمكان ، وقابل فى الوقت نفسه للتطبيق كأداة ، يتم من خلالها الوقوف على ملامح الراوى - أو الرواة - داخل نص المقامات .

بداية فإن النص السردى يمكن أن يحتوى أكثر من راو " يوجه كل منهم خطاباً إلى مروى له مختلف ، أو يتوجهون جميعاً إلى المروى له نفسه " (٤٧) والراوى - أو الرواة - قابل للوصف من زوايا مختلفة ، بوصفة وجوداً له شروط تتماثل مع شروط الوجود الإنسانى ولكن تحقق وجود الراوى لا يتم إلا داخل عالم السرد بمعناه الشامل ، على الرغم من إمكان تواجده - أى الراوى - خارج أى حدث ؛ أى خارج السرد بمعناه الضيق، حيث إنه "أياً كان الراوى من حيث الظهور، أو الذكاء، أو الوعي بالذات، أو إمكان الثقة به ، فإنه قد يكون خارج السرد (بمعناه الخاص) أو داخله" (٤٨) إن الدور الرئيس للسارد ، سواء كان مشاركاً فى الأحداث أو غير مشارك . يكمن "فى أدائه لوظيفة سردية يسميها "دولوزل " ... " وظيفة التصوير " ، وتتحد هذه الوظيفة دائماً مع " وظيفة المراقبة " أو " وظيفة الإدارة " لأن السارد يراقب البنية النصية ، بمعنى أنه قادر على إدراج خطاب الشخصيات... ضمن خطابه الخاص ... إضافة إلى هاتينوظيفتين الإلزاميتين ، فالسارد حر ، فى أداء أو عدم أداء " وظيفة

التأويل " الاختياريّة، أى فى التعبير أو عدمه عن موقف تأويلي أيديولوجي" (٤٩) أما إن كان السارد مشاركا فى الأحداث ، فمن الممكن أن يتنوع شكل تواجده فيها ، وبالتالي أثر هذا التواجد فى مجمل العمل السردى ؛ فهو إما " يقوم بوظيفة البطل الرئيس Protagonist ، فى الأحداث المروية ... أو يكون شخصية مهمة فيها ... أو هامشية ... أو حتى مجرد مراقب لتلك الأحداث " (٥٠) إن مشاركة السارد تلك ، سواء كان مجرد مراقب أو كشخصية فاعلة فى القصة ، تتيح له " أن يتدخل فى سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات ، تكون ظاهرة وملموسة ، إذا ما كان الراوى شاهدا لأنها تؤدى إلى انقطاع فى مسار السرد ، وتكون مضمرة ومتداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوى بطلا " (٥١).

إن العرض السابق يهدف إلى الإلمام بصور تواجد الراوى فى عالم السرد سواء شارك فيه أم لم يشارك . كذلك الإلمام بوظائفه ؛ وذلك من أجل الوقوف على حدود وجود الراوى - أو الرواة - داخل نص المقامات ، باعتباره - أى الراوى - عنصرا تكوينيا مهما فى البناء الكلى للنص السردى .

٥- المسرود له (المروى عليه) (Narratee)

يعرف المروى عليه بأنه " الشخص الذى يوجه إليه السرد ، كما يتبدى فى النص " (٥٢) إنه كالراوى والشخصيات " كائن من ورق " يتم تحديده بناء على معطيات نصية محض . وكل سرد لابد أن يحتوى - على الأقل - مرويا عليه واحدا يكون متموقعا فى المستوى السردى نفسه الذى يقع فيه الراوى الذى يقوم بالإرسال له " (٥٣) كما يمكن كذلك أن يشمل النص الواحد أكثر من مروى عليه .

وقبل التطرق إلى تحديد أهم وظائف المروى عليه في السرد ، تلك الوظائف التي دعت الباحث إلى الوقوف عند هذا المفهوم أصلا ، قبل ذلك ، تجدر التفرقة بين مفهوم " المروى عليه" Narratee ومفهومي " القارئ الواقعي " real reader ، " والقارئ الضمني " Implied Reader .

وبداية فإن " المروى عليه - بوصفه إنشاء نصيا محضا - يجب أن يميز عن القارئ الواقعي إذ يمكن - في النهاية - لقارئ واقعي واحد أن يقرأ سرودا مختلفة (لكل سرد منها مجموعة مختلفة عن الآخرين من المروى عليهم) ، كما أن السرد نفسه (الذي عادة ما يكون له مجموعة محدودة من المروى عليهم) يمكن أن يكون له مجموعة متنوعة وغير محدودة من القراء الواقعيين^(٥٤) وهكذا فإن الوجود الخاص بالمروى عليه وجود لا يتعدى عالم السرد المعين ، إنه وجود يعمل كعنصر من عناصر النص السردى التكوينية .

وبالنسبة لمفهوم القارئ الضمني يقول برنس إن " مفهوم المروى عليه يجب أن يميز عن مفهوم القارئ الضمني ؛ فالأول يشكل جمهور الراوى ، كما أنه يرسم تماما كما يتبدى في النص . أما الثاني فيشكل جمهور المؤلف الضمني ، كما أنه يستنتج من مجمل النص^(٥٥) .

من الواضح أنه بالنظر إلى المستويات السردية " Diegetic Levels " فإن المروى عليه سيقع في مستوى الراوى ، بينما يقع القارئ الضمني في مستوى المؤلف الضمني . وعلى رغم ما يبدو من وضوح هذا التقسيم بين مفهوم المروى عليه ، ومفهومي القارئ الواقعي والقارئ الضمني " فإن التفرقة بين هذه المفاهيم يمكن أن تكون إشكالية^(٥٦) إذ إن هذه المقتضيات قد تشبه في كثير من صفاتها ، دون أن يعنى ذلك توحيدها . وهناك أحيان

أخرى، تكون التفرقة " واضحة جدا (على سبيل المثال فى حالة السرد الذى يكون فيه المروى عليه شخصية روائية أيضا)^(٥٧).

وأخيرا فإن التصنيف المقترح لن يقف كثيرا عند رصد المروى عليه من حيث تركيبه الشكلى أو النفسى أو من حيث وضعيته الاجتماعية أو معتقداته " فذلك عمل مسرف الطول و التعقيد ، ويخلو من الدقة "^(٥٨) فما يتغياها البحث من وراء دراسة المروى عليه هو كشف دوره فى تشكيل عالم السرد وتأثيره فى مقتضيات السردية الأخرى ؛ لذلك فإن الوقوف عند المروى عليهم فى المقامات سيكون " حسب الموقف السردى ، وموقعهم فى الإشارة إلى الراوى والشخصيات والسرد "^(٥٩).

إن ذلك التصنيف المقترح ينهض بالأساس على أهم الوظائف التى يلعبها المروى عليهم فى السرد، تلك الوظائف هى :

أ- التوسط .

وهو من أهم أدوار المروى عليه ؛ حيث يتوسط بين الراوى والقراء، فهو بذلك يساعد فى طرح منظور الراوى بما يشمله هذا المنظور من قيم وأحكام تقع فى الأساس منه " فمن اليسير الدفاع عن قيم لا بد من الدفاع عنها، أو إيضاح الجوانب الغامضة ... من خلال الإشعارات الموجهة للمروى عليه "^(٦٠).

ب- التشخيص .

وفى هذه الحالة يكون المروى عليه شخصية داخل السرد ، وتلك وظيفة مهمة فى تحليل المقامات ؛ حيث يتحول فى كثير منها الراوى إلى مروى عليه ، ومن خلال العلاقة بينهما تمكن إضاءة عناصر سردية أخرى، خاصة الراوى، إذ إن " العلاقات التى يؤسسها الراوى - الشخصية

مع المروى عليه الخاص بهما تكشف عن شخصيته كما يفعل ، إن لم يكن أكثر ، أى عنصر آخر من عناصر السرد "(٦١).

ج- تأكيد موضوع السرد .

إن علاقة السرد ، بوصفه مجموعة من الوقائع ، بالموضوع الذى يهدف إلى طرحه من خلال تلك الوقائع ، هى علاقة جدلية تكشف عن كلا الطرفين ، ويمكن للمروى عليه ، إذا كان شخصية مؤسسة للموقف السردى، أن يلعب دورا مهما فى تأكيد موضوع السرد " مثال ذلك (ألف ليلة وليلة) حيث يتأكد موضوع السرد ، الذى هو الحياة ، بواسطة اتجاه شهرزاد نحو الملك والعكس صحيح بالمثل : فالبطلة تقتل إذا قرر المروى عليه أن يتوقف عن الاستماع إليها ، بالقدر الذى تموت به بقية الشخصيات فى السرد بسبب عدم استماعه إليها "(٦٢) .

إن دراسة المروى عليه ، طبقا لما سبق ، يمكنها أن تكشف عن جوانب مهمة فى نص المقامات ، إذ إن دور المروى عليه تتبادله أكثر من شخصية داخل النص ، بما يجعل هذا المفهوم عنصرا تكوينيا مشاركا فى تشكيل عالم المقامات .

٦- الشخصية الحكائية . " Character "

فى تحليله للشخصية سيتحرك البحث على مستوى الظهور المجسم للشخصية داخل النص ، ذلك الظهور الذى يحمل سمات إنسانية ؛ أى الشخصية بوصفها كائنا إنسانيا يتواشج داخل النص السردى مع عناصر السرد الأخرى فى تكوين المشهد السردى . ومن خلال هذا المستوى فإن الشخصيات " يمكن أن تتفاوت من حيث مركزيتها أو هامشيتها ... ومن حيث حركيتها ... أو ثباتها ... وكذلك من حيث تجانسها الذاتى ... أو عدم

تجانسها»^(٦٣) إن الشخصيات كما يقرر بارت هي كائنات من ورق ، وعلى ذلك ففي هذا المستوى سيتم التعامل معها بوصفها وجودا يستقى محدّداته من الوجود الإنساني وإن كان الأول مقصورا على عالم السرد ، وبناء على ذلك يمكن أن يتم رصد صفات الشخصية العقلية والنفسية ، وكذلك رصد تعالقاتها مع باقى شخوص النص ، دون أن يغيب عن بالنا كون الشخصية الحكائية تتمتع بوجود مستقل عن الشخصية الواقعية ؛ فالأولى هي " علامة فقط على الشخصية الحقيقية " إن بطل الرواية هو شخص ... فى الحدود نفسها التى يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص »^(٦٤) .

إن التعامل فى هذا المستوى مع الشخصية الحكائية يكشف عن أن هويتها ليست أمرا واضحا وثابتا لا يمكن الاختلاف حوله ، إذ إن " هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها ؛ أى إن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي ، أولا لأن بعض الضمائر التى تحيل عليها إنما تحيل فى الحقيقة ، كما يؤكد " بنفينست " ، على ما هو ضد - الشخصية ، أى على ما هو ليس شخصية محددة ؛ مثال ذلك ضمير الغائب ، فهذا الضمير فى نظر بنفينست ليس إلا شكلا لفظيا وظيفته أن يعبر عن اللاشخصية »^(٦٥) إن هذا التوزع لهوية الشخصية الحكائية مرتبط بطبيعة إنتاج المعنى عبر اللغة ؛ حيث إن معنى علامة لغوية لا يكمن فيها ، فمعنى العلامة يتم تحديده - بالأساس - بناء على اختلاف هذه العلامة عن غيرها ، لذلك فإن المعنى " مبعثر مشتت على طول سلسلة الدالات ؛ فلا يمكن تثبيته بسهولة ، وليس حاضرا تماما أبدا فى أى علامة منفردة بل إنه بالأحرى نوع من الخفق الدائم للحضور والغياب معا ، وقراءة نص ما أكثر شيئا بتتبع هذه العملية من الخفق المتصل ، منها بعد حبات العقد »^(٦٦) . وحيث إن الشخصية الحكائية هي ناتج نص يستخدم اللغة ، التى تنتج الدلالة عبر الآلية السابقة ، فإن هوية تلك

الشخصية تصبح بالمثل مبعثرة عبر دوال اللغة التي تشكل النص ، مما يسمح للقارئ " أن يتدخل برصيده الثقافي وتصورات القبلية ليقيم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية . وهذا ما عبر عنه فيليب هامون " Ph.Hamon " عندما رأى بأن الشخصية فى الحكى هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص "(٦٧).

بناء على ما سبق فإن التعامل مع مفهوم الشخصية فى هذا المستوى سيتم من خلال " مصادر إخبارية ثلاثة :

- ما يخبر به الراوى .
- ما تخبر به الشخصيات .
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات "(٦٨) .

٧- الزمن الحكائى . (Tense)

يمكن تحديد نطاق تحليل الزمن داخل نص المقامات من خلال التعريف التالى للزمن الحكائى tense ، إذ يعرفه برنس بأنه " مجموعة العلاقات الزمنية - السرعة speed ، والترتيب order ، والمسافة الزمنية distance - بين المواقف والأحداث المحكية وعملية حكايتها ، يبين القصة والخطاب ، بين المحكى وعملية الحكاية "(٦٩) إن التعريف السابق يقترب ، فى تحديده لمفهوم الزمن، من التصنيف الذى سيتبناه البحث والمأخوذ عن جيرار جينيت، حيث سينصب التحليل على بعدين يمكن أن يكشف النقاب عن حركية الزمن فى نص المقامات باعتباره - أى الزمن - تقنية سرديّة يستخدمها النص فى تنظيم عالمه وضبط العلاقات بين مفرداته . هذان البعدان هما :

١- الترتيب . Order

٢- الديمومة . Duration

أولاً : الترتيب Order

وهو يعنى بضبط " العلاقات بين النظام الزمنى المتتابع للوقائع فى المتن الحكائى ... والنظام الزمنى - المزيف ... لترتيبها فى المحكى " أو بين زمن " المتن الحكائى " وزمن " المبنى الحكائى " ... وبالتالي ضبط ما يمكن أن يتولد عن ذلك من " تشويهاً زمنياً " (٧٠) إن التشويهاً المشار إليها فى النص السابق تخلق تماماً من أية ظلال قيمة؛ إذ إنها تشير إلى ما يسمى بإرغامات الكتابة " فالكتابة تفرض عند التعبير تتابعا فى الأفعال ، فحادثان أو إعلان وقعا فى وقت واحد، لايمكن أن يعرضا إلا واحدا بعد الآخر ،على أن يشار لتزامنهما فى الوقوع بعبارة متواضع عليها (فى الوقت نفسه) مثلاً" (٧١) وقد يكون هذا التشويه الزمنى ، خاضعا لإرادة الكاتب محققا به عنصر التشويق بالنسبة للقارئ، أو ربما حقق به دلالة ما على مستوى البنية الكلية للزمن فى النص السردى . إن هذه التحريفات الزمنية الناجمة من اندماج زمن الحكاية فى زمن السرد يمكن رصدتها عبر ثلاث حالات تمثل العلاقة بين الزمنين (زمن المتن وزمن المبنى) ، تلك الحالات هى :

أ- حالة التوازن المثالى :

حيث يتوازى زمن عرض الأحداث عبر السرد مع زمن وقوعها " إن الأحداث هنا تتتابع كما تتتابع الجمل على الورق فى شكل خطوط تشد سوابقها بنواصي لواحقها" (٧٢)

ب- حالة القلب :

" وفيه يعرض علينا زمن السرد الأحداث المروية من نهايتها فى رجوع تدريجى هابط إلى أن يصل للبداية" (٧٣) وهو ما يسمى بالنسق الزمنى الهابط .

ج - حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي :

وهي ما يسمى بالنسق الزمني المتقطع ، حيث يبدأ السرد من نقطة ما يختارها المؤلف من وسط الأحداث المحكية " تتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية صعودا وهبوطا وتوقفا " (٧٤) إن هذه الحالة تشمل التضمين أو ما يسمى بالحكي داخل الحكي ؛ حيث تتضمن القصة الكبرى بداخلها قصصا صغرى .

ثانيا : الديمومة . Duration

وهو مفهوم يرتبط بإيقاع السرد ، بما هو لغة تعرض في عدد محدود من السطور أحداثا ، قد يتناسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها أو لا يتناسب ، مما يؤدي في النهاية إلى الشعور بإيقاع للسرد يتراوح بين البطء والسرعة ، ويمكن لضبط هذا الإيقاع تبني الحالات الأربع التي تصف العلاقة السابقة وهي :

أ- الحذف Ellipsis

وهو أقصى سرعة للسرد " وتتمثل في تخطيه للحظات حكاية بأكملها. دون الإشارة لما حدث فيها ... إنه حسب تعريف تودوروف " وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة " (٧٥) . وينقسم الحذف على المستوى المضموني إلى :

- ١- حذف محدد .
- ٢- حذف غير محدد .

وعلى المستوى الشكلي إلى :

- ١- حذف صريح .
- ٢- حذف ضمني .

ب- الخلاصة . Summary

وتقع ضمن الإيقاع المتسارع للسرد ، ولكنها أقل سرعة من الحذف فهي "تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة ، دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال ، أو هي كما قال تودوروف " وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة " (٧٦).

و هناك وظائف للخلاصة من المهم الوقوف عندها ، لما يظن من إمكان الاستفادة منها في تحليل الزمن في نص المقامات ، هذه الوظائف هي :

- ١- " المرور السريع على فترات زمنية طويلة .
- ٢- تقديم عام للمشاهد والربط بينها .
- ٣- تقديم عام لشخصية جديدة .
- ٤- عرض الشخصيات الثانوية التي لايتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية .
- ٥- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث . " (٧٧)

ج- المشهد Scene

وهو على النقيض من الخلاصة ، حيث إن " المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها " (٧٨) ومن المنطقي أن هذا التفصيل يتركز على الأحداث المهمة في السرد .

د- الوقفة Pause

وهي نقيض الحذف " لأنها تقوم خلافا له ، على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث ، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي " (٧٩).

٨- الفضاء الحكائى . (Space)

يعرف الفضاء الحكائى (Space) بأنه " المكان أو الأماكن المضمنة ، التى يظهر فيها كل من ، المواقف والأحداث والسياق الزمانى - المكانى للحكى " ^(٨٠) إنه الإطار المكانى المحيط بحركة السرد كله بما يتجاوز حدود الأمكنة المحددة إذ إن " الفضاء فى الرواية هو أوسع وأشمل من المكان ، إنه مجموع الأمكنة التى تقوم عليها الحركة الروائية " ^(٨١) وعلى الرغم من إمكان غياب مقاطع خاصة تسهب فى وصف الفضاء ، فإن " هذا الفضاء يتأسس دائما حتى من خلال تلك الإشارات المقتضبة للمكان " ^(٨٢).

إن الفضاء بوصفه عنصرا تكوينيا من عناصر السرد ، لايقوم فقط بدور التأطير الذى يوهم بواقعية الأحداث ، إن هذا الفضاء " يمكن أن يلعب دورا مهما فى السرد ، كما أن مقومات الأماكن والروابط بينها ... يمكن أن تكون ذات مغزى ، وتؤدى وظيفة على المستوى المضمونى أو البنائى " ^(٨٣) إن هناك علاقة بين المكان الذى يؤسس الفضاء والدلالة الكلية للنص " فالمكان ليس مسطحا أملس ، أو بمعنى آخر ليس محايدا أو عاريا من أية دلالة محددة ... إن المكان يساهم فى خلق المعنى ... بل إنه أحيانا يمكن للروائى أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم ... أن التلاعب بصورة المكان ... يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود ، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذى يوجدون فيه ، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث " ^(٨٤).

إن صور المكان من حيث دلالتها لا تنفك فقط عند حدود عالم السرد، إذ يمكن أن تتعدى ذلك لتكتسب دلالة حضارية من خلال عكسها لمفاهيم مرتبطة بلحظة حضارية معينة ، فالفضاء " يحمل معه جميع الدلالات

الملازمة له ، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة ، أو رؤية خاصة للعالم "(٨٥) .

إن الملاحظة السابقة - وهي لجوليا كرسيفا - توضح أن المكان يمكنه أن يكون دالا أيضا على وجهة النظر التي يحملها النص السردى إذ إن " الفضاء هنا يستحيل إلى ما يشبه الخطة العامة للراوى/ أو الكاتب فى إدارة الحوار، وإقامة الحدث الروائى بواسطة الأبطال"(٨٦) .

من مجمل ما سبق يتضح أن تحليل المكان بوصفه تقنية سردية يمكن أن يسهم بصورة واضحة فى تحليل المقامات ، كما يمكن أن يسهم بقوة فى أية رؤية مضمونية يمكن طرحها حول هذا النص .

- ١ رولان بارت : " التحليل البنيوي للسرد" ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد" ترجمة كل من : حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبد الحميد عقار ، منشورات اتحاد كتّاب المغرب ، ط١ ، ١٩٢٢ ، ص ٢٩ .
- ٢ كارلهاينز ستيرل : " قراءة النصوص القصصية " ، ترجمة : نشوى ماهر ، فصول ، المجلد الثاني عشر ، العدد الثاني ، ١٩٩٣ ، ص ٥٠ .
- ٣ -Onega ; Suzana and Landa; jose AngelGarcia(Editors) " Narratology," an introduction " Longman Publishing, U.S.A, 1996 , p3.
- ٤ -See ; Ibid : p.5.
- ٥ -See ; Ibid , p.5.
- ٦ -See ; (1)Ibid , p.6.
(2) - Bal, Mieke:" Narratology ; Introduction to the Theory of Narrative", University of Toronto Press, Canada, 4th Ed, 1994,p 50.
- ٧ درج عدد من الباحثين على ترجمة Fabula بـ " المتن الحكائي " و الـ syuzhet بـ " المبنى الحكائي " ، أنظر مثلاً عبد العالي بو طيب : " إشكالية الزمن في النص النردى " ، فصول ، العدد الثاني ، ١٩٩٣ ، ص ١٣١ .

- See : Abrams , M.H ;" A Glossary of Literary Terms" ٨
Harcourt Brace College
Publishers, U.S.A, 6th Ed, 1993,p124.
- See 1- Suzana Onega ..., "Narratology",..., p7. ٩
2- Abrams, M.H:"A Glossary of Literary
Terms",...,p124.
- Prince , Gerald : A Dictionary of Narratology, Sclar ١٠
Press, England, 1991, p73.
- See 1- Susana Onega..., "Narratology",...,pp 8-9. ١١
2- Bal, Mieke:"Narratology...",pp 119-148.
- ١٢ انظر ، جيرار جينيت:" حدود السرد " ، ترجمة بنعيسى بو حمالة ،
ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد" ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ،
ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص ٧١ .
- ١٣ جيرار جينيت ، المرجع السابق ، ص ٧٥ .
- ١٤ المرجع السابق ، ص ٧٦ .
- ١٥ المرجع السابق ، ص ٧٦ .
- ١٦ جيرار جينيت ، المرجع السابق ، ص ٧٦ .
- ١٧ المرجع السابق ، ص ص ٧٧-٧٨ .
- ١٨ المرجع السابق ، ص ٧٧ .
- ١٩ المرجع السابق ، ص ٧٧ .
- ٢٠ جيرار جينيت ، المرجع السابق ، ص ٧٧ .
- ٢١ عبد الملك مرتاض ، "خصائص الخطاب السردى لدى نجيب محفوظ" ،
فصول ، المجلد التاسع ، العددان الثالث و الرابع ، فبراير ١٩٩١ ،
ص ٢٠٧ .
- ٢٢ جيرار جينيت ، "حدود السرد"المرجع السابق ، ص ٨١ .

- ٢٣ المرجع السابق ، ص ٨٠ .
- ٢٤ المرجع السابق ، ص ٨١ .
- ٢٥ المرجع السابق ، ص ٨١ .
- ٢٦ يترجم الدكتور السيد ابراهيم مصطلح Focalization بـ "البؤرة" ، غير أن الباحث قد فضل لفظ "تبئير" لاستقرار الترجمات عليه ، انظر السيد ابراهيم محمد : نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص
- ٢٧ -See, Bal , Mieke : "Narratology introduction to the Theory Of Narrative " , University of Toronto Press, Canada, 4th. Ed., 1994, p100.
- ٢٨ -Ibid : p.p 100 - 101.
- ٢٩ -Prince, Gerlad : A Dictionary of Narratology, p13.
- ٣٠ Bal , Mieke : Narratology..., p100.
- ٣١ Prince, Gerlad : A Dictionary of Narratology, p.p 31-32
- و أيضا يراجع السيد ابراهيم محمد : " نظرية الرواية " دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، مشار إليه ، ص ١٤٨ .
- ٣٢ -See : Prince, Gerlad : A Dictionary....., p32
- انظر أيضا السيد إبراهيم محمد " نظرية الرواية...." ، ص ١٤٩ .
- ٣٣ -See : Prince, Gerlad : A Dictionary....., p32
- انظر أيضا السيد ابراهيم محمد نظرية الرواية...." ، ص ١٤٩ .
- ٣٤ انظر المرجعين السابقين الصفحات نفسها.
- ٣٥ انظر المرجعين السابقين الصفحات نفسها.
- ٣٦ جاب لينتقلت ، " مقتضيات النص السردي الأدبي " ، ترجمة : رشيد بنحدو، ضمن كتاب " طرائق تحليل السرد " ، منشورات اتحاد كتاب

- المغرب ، ط ١/١٩٩٢ ، ص ٨٩ .
- ٣٧ المرجع السابق ، ص ٩٤ .
- ٣٨ -Prince, Gerlad : "A Dictionary of Narratology", p42.
- ٣٩ -Ibid: p.42.
- ٤٠ جاب لينتفلت " مقتضيات النص السردي الأدبي "، مرجع سابق، ص ٨٩ .
- ٤١ المرجع السابق ، ص ٨٩ .
- ٤٢ المرجع السابق ، ص ٩٤ .
- ٤٣ المرجع السابق ، ص ص ٨٨-٨٩ .
- ٤٤ -Prince, Gerlad : "A Dictionary of Narratology", pp 42-43.
- ٤٥ رولان بارت ، " التحليل البنيوي للسرد " ترجمة كل من حسن بحراوي، بشير القمري ، عبد الحميد عقار ، عن منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ضمن كتاب " طرائق تحليل السرد " ط ١/١٩٩٢ ص ٢٧ .
- ٤٦ جاب لينتفلت ، " مقتضيات النص السردي الأدبي " ، مرجع سابق ، ص ٩٤ ، والتأكيد من الباحث.
- ٤٧ -Prince, Gerlad : "A Dictionary of Narratology", p65.
- ٤٨ -Prince, Gerlad : "A Dictionary of Narratology", p65.
- و التأكيد من الباحث.
- ٤٩ جاب لينتفلت، "مقتضيات النص السردي الأدبي"، مرجع سابق ، ص ٩٣.
- ٥٠ -Prince , Gerlad : "A Dictionary of Narratology", p65.
- ٥١ حميد لحمداني ، " بنية النص السردي " مرجع سابق ، ص ٤٩ .
- ٥٢ -Prince, Gerlad : "A Dictionary of Narratology", p57.

- Ibid., p57. ٥٣
- Ibid., p57. ٥٤
- Ibid., p57. ٥٥
- Ibid., p57. ٥٦
- Ibid., p57. ٥٧
- ٥٨ جيرالد برنس ، " مقدمة لدراسة المروى عليه " ، ترجمة : على عفيفي ،
فصول ، المجلد الثاني عشر/العدد الثاني/صيف ١٩٩٣ ، ص ٨٤ .
- ٥٩ المرجع السابق ، ص ٨٤ .
- ٦٠ المرجع السابق ، ص ٨٧ .
- ٦١ المرجع السابق ، ص ص ٨٧-٨٨
- ٦٢ المرجع السابق ، ص ٨٨ .
- Prince Gerald : "A Dictionary of Narratology" , p12. ٦٣
- ٦٤ حميد لحداني ، " بنية النص السردي " ، مرجع سابق ، ص ٥٠ .
- ٦٥ المرجع السابق ، ص ٥٠ .
- ٦٦ تيرى إيجلتون ، " مقدمة في نظرية الأدب " ترجمة أحمد حسان ، سلسلة
كتابات نقدية ، عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ، العدد
١١ / سبتمبر ١٩٩١ ، ص ١٥٦.
- ٦٧ حميد لحداني ، بنية النص السردي ، مرجع سابق ، ص ٥٠ .
- ٦٨ المرجع السابق ، ص ٥١ .
- Prince, Gerald : "A Dictionary of Narratology" , p96. ٦٩
- ٧٠ عبد العالي بو طيب ، " إشكالية الزمن في النص السردي " فصول ،
المجلد الثاني عشر ، العدد الثاني/صيف ١٩٩٣ ، ص ١٣١ .
- ٧١ المرجع السابق ، ص ١٣١ .

- ٧٢ المرجع السابق ، ص ١٣٢ .
- ٧٣ المرجع السابق ، ص ١٣٣ .
- ٧٤ المرجع السابق ، ص ١٣٣ .
- ٧٥ المرجع السابق ، ص ١٣٨ .
- ٧٦ المرجع السابق ، ص ١٣٩ .
- ٧٧ سيزا قاسم ، " بناء الرواية " ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٥٦ .
- ٧٨ عبد العالي بو طيب ، " إشكالية الزمن في النص السردي " مرجع سابق ، ص ١٣٩ .
- ٧٩ المرجع السابق ، ص ١٤٠ .
- ٨٠ -Prince, Gerald : "A Dictionary of Narratology", p88.
- ٨١ حميد لحمداني ، " بنية النص السردي " مرجع سابق ، ص ٦٥ .
- ٨٢ المرجع السابق ، ص ٦٦ .
- ٨٣ -Prince, Gerald : "A Dictionary of Narratology", p88.
- ٨٤ حميد لحمداني ، " بنية النص السردي "، مرجع سابق ، ص ص ٧٠-٧٢ .
- ٨٥ المرجع السابق ، ص ٥٤ .
- ٨٦ المرجع السابق ، ص ٦١ .

مكونات القصة Story

التبئير Focalization

سيتم التعرض للتبئير Focalization فى مقامات الهمدانى من خلال الوقوف عند عناصر ثلاثة هى :

- ١- المبئر Focalizer وأنواع التبئير .
 - ٢- مستويات التبئير . Levels of focalization
 - ٣- موضوع التبئير . Focalized
- أولا : المبئر Focalizer وأنواع التبئير .

المبئر Focalizer هو الشخص الذى يعرض عالم السرد من خلال إدراكه الحسى والمفهومى ؛ إنه المسئول عن العلاقات القائمة بين مكونات السرد ، فالأحداث الغفل Fabula قائمة هناك بعيدا عن أعيننا

وأفهامنا ولا يمكن النفاذ إليها إلا عبر شخص يراها فيكسبها وجودا ودلالة من خلال رؤيته تلك ، إنه يقوم بدور تأويلي مبدئي تتحكم فيه عناصر مختلفة ؛ منها موقعه الجسماني في مقابل موضوع التأثير Focalized . وكذلك مفاهيمه وميوله وخبراته في الحياة ، إضافة إلى درجة ألفته مع موضوع تأثيره. (١)

في مقامات الهمذاني يمكن القول إن المبرر الأساسي هو عيسى بن هشام الذي يقوم كذلك بدور الراوى . وقبل تحديد أنواع التأثير التي يقدمها يجب التفريق بين عيسى المبرر Focalizer ، وعيسى الراوى Narrator

في المقامات كلها نواجه سردا لاحقا ، وفيه كما يقول عبد العالى بوطيب " لا يبدأ السرد إلا بعد انتهاء الحكاية ، أى بعدما يكون القائم بالسرد على علم تام بتفاصيل منته الحكائي كله " (٢) معنى ذلك أن عيسى المبرر Focalizer هو الشخص الذى يحكى عنه عيسى الراوى Narrator ، وبطريقة أخرى ؛ فإن عيسى بن هشام الراوى شخص يحكى بعد أن مر بالتجربة وأصبح واعيا بحدودها ومغزاها ، بعكس عيسى المبرر الذى كان موجودا وقت وقوع الحدث ، مشاركا فيه وغير عالم بتطوراتيه ويقول د. السيد إبراهيم " إن هناك فرقا بين الاثنين وإن كانا شخصا واحدا - فرقا فى الوظيفة وفرقا فى المعلومات بصفة خاصة . فالراوى يكاد دائما يعلم أكثر من البطل حتى لو كان هو نفسه البطل " (٣) وبالتالى فإن ما يعنينا هو عيسى مبرر الأحداث ، أى عيسى حال معاينته للتجارب التى قرر أن يحكيها فيما بعد . إن وجهة النظر التى تعرض الأحداث إذن هى وجهة نظر إحدى الشخصيات، بما يدعو إلى القول إن التأثير فى المقامات - معظمها - هو تأثير داخلى ثابت Fixed Internal Focalization إذ تمر الأحداث

من خلال عيني عيسى وإدراكه ، بما يعنى أن اهتمامات عيسى وميوله وخبراته فى الحياة ، إضافة إلى المواقع الجسمانية التى يتخذها بالنسبة لما يرى ، هى المؤثرات التى تحدد صور ودلالات ما يرى بشكل مبدئى . إن رؤية عيسى الإدراكية والمفهومية هى القناة التى يمر منها المشهد السردى إلى عيني وإدراك المتلقى .

يقول عيسى فى بداية القريضية : " فجلسنا يوما نتذاكر القريض وأهله وتلقاينا شاب قد جلس غير بعيد ينصت وكأنه يفهم . ويسكت وكأنه لا يعلم . " (٤)

المبئر فيما سبق قد حدد ملامح بصرية للمشهد السردى إذ يمكن أن نرى رفقة تجلس فى حانوت تتبادل النقاش وفى موازاتها يجلس شاب لا ينتمى لحلقته وتبدو عليه سمات تلفت نظر المبئر ، الذى حيرته علامات معينة تدل على الشئ ونقيضه ، إن الشاب يبدو فى جلسته وإنصاته كمن يتابع عن فهم ما يقولون ، وهو فى الوقت نفسه صامت بما يعده المبئر علامة على الجهل ، وهكذا ينطرح من خلال رؤية المبئر سؤال عن هوية الجالس أمامهم . ذلك التساؤل ، المنطلق من بعدى الرؤية الفيزيقي والمفهومي للمبئر ، الذى يؤسس الجزء الأول فى بنية معظم المقامات ؛ فعيسى يرى أشياء وينفعل بها من موقعه المادى وأيضاً من خلال مفاهيمه وخبراته واهتماماته ، تلك الأشياء ترسم أبعاد الوسط الفيزيقي الذى تدور فيه الأحداث ، وكذلك فرويته تلك تعبر عن موقف مبدئى من المدركات يريدنا المبئر أن نتبناه ، بما يضمن تحقيق المفاجأة فى نهاية المقامة . يقول عيسى فى بداية المقامة الأزادية : " كنت ببغدان وقت الأزانة فسرت غير بعيد إلى رجل قد أخذ أصناف الفواكه وصنفها . وجمع أنواع الرطب

وصفها. فقبضت من كل شيء أحسنه. وقرضت من كل نوع أجوده. فحين جمعت حواشي الإزار. على تلك الأوزار. أخذت عيناى رجلا قد لف رأسه ببرقع حياء. ونصب جسده. وبسط يده. واحتضن عياله. وتأبط أطفاله. ^(٥) يرسم بعد الرؤية أطراف المشهد السردي، كما أن رؤية المبئر هنا لا تخلو من تعليقاته المنطلقة من مفاهيمه، فالرجل قد لف رأسه ببرقع مما يوحي للمبئر بالحياء، ويأتى وصف صوت الرجل بأنه "يدفع الضعف في صدره والحرص في ظهره". ^(٦) إكمالا لذلك الإدراك الذى بدأ بالرؤية

ومن الملاحظ هنا أن المفاجأة التى عادة ما تحدث لعيسى توضح وتؤكد الفرق بين عيسى المبئر وعيسى الراوى؛ إذ يكون عيسى حال روايته عارفا بحقيقة أن الرجل هو الإسكندرى قبل أن يبدأ فى الرواية. تلك المعرفة التى لم تكن متاحة له حال كونه مبئرا أثناء وقوع الأحداث.

لا يعد نمط التبئير الداخلى الثابت هو النمط الوحيد فى المقامات، ففي بعضها يوجد أكثر من مبئر للأحداث بما يجعل التبئير داخليا متنوعا Variable Internal Focalization تتناوب فيه أكثر من شخصية تقديم الأحداث تباعا.

يتبدى ذلك بوضوح فى المقامة المضيرية حيث يبدأ عيسى بتقديم المشهد الإطار من وجهة نظره، ثم يظهر الإسكندرى ليحكى قصته مع التاجر مبئرا إياها، وفى أثناء قصة الإسكندرى مع التاجر يحكى الأخير أحداثا وقعت له يكون هو مبئرها من مثل قوله: "كان لى جار يكنى أبا سليمان يسكن هذه المحطة وله من المال ما لايسعه الخزن. ومن الصامت ما لا يحصره الوزن. مات رحمه الله وخلف خلفا أتلفه بين الخمر والزمر.

وفرقه بين الفرد والقمر. (٧) نمط التبئير الداخلي المتعدد نفسه نجده في كل من المقامات الغيلانية ، والمغزلية ، والشيرازية .

في المقامة البشرية وحدها نجد التبئير من الدرجة صفر Zero Focalization حيث يظهر عيسى عالما بأفكار الشخصيات ومشاعرها الداخلية . يقول عيسى بعد أن أرسل عم بشر بشرا إلى خزاعة : " وغرض العم كان أن يسلك بشر الطريق بينه وبين خزاعة فيفتترسه الأسد. (٨) وفي موضع آخر يقول : " فلما بلغت الأبيات عمه ندم على ما منعه تزويجها وخشى أن تفتاله الحية " (٩) غير أن التبئير من الدرجة صفر يصعب أن ينظم النص السردي كله؛ فكثيرا ما يكون التبئير خارجيا External Focalization مقتصرًا على رصد أفعال وأقوال الشخصيات وذلك ما يغلب على المقامة البشرية .

ثالثا : مستويات التبئير : Levels of Focalization

لا ترتبط مستويات التبئير فقط بالمبئر المباشر للأحداث ، إذ توجد مستويات أخرى يمر خلالها السرد قبل أن يصل إلى المتلقى . وفي مقامات الهمداني يمكن تلمس عدة مستويات للتبئير ، أولها مستوى الراوى الذى ينطق جملة " حدثنا عيسى بن هشام " ، ذلك الراوى الذى تعد اختياراته لما يرويه ، من مجمل ما سمعه من عيسى بن هشام ، تمثيلا لوجهة نظره ؛ إنه مبئر خارجى External Focalizer تحتوى وجهة نظره تبئير عيسى ابن هشام الراوى بكل مستويات التبئير المتضمنة فيه . وسنشير إلى مستوى تبئير الراوى الأول بالرمز (أ) .

المستوى الثانى للتبئير خارجى أيضا ، ويتمثل فى وجهة نظر عيسى الراوى ، أى عيسى بعد أن مر بالأحداث ، إذ يتدخل بمنظوره - مقيما أو واصفا - فى عرض الأحداث التى مر بها فيما سبق لحظة الرواية . هذا المستوى يضم تبئير عيسى بن هشام الشخصية ؛ أى حال وقوع الأحداث . وسنشير لتبئير عيسى الراوى بالرمز (ب) .

المستوى الثالث داخلى وهو - كما سبقت الإشارة - يعبر عن وجهة نظر عيسى الشخصية ، ونشير إليه بالرمز (جـ).

وإذا كان مستوى التبئير (أ) اعتباريا لعدم تحقق علامات نصية تمكن من الوقوف عليه ، فإن المستويين (ب) ، (جـ) يمكن رصدتهما والوقوف عندهما بالتحليل .

يمكن أن نميز مستوى التبئير الخارجى (ب) من خلال الأوصاف والتقييمات التى يغلف بها عيسى الراوى السرد . ففى البلخية يقول الراوى : " فوردتها - أى بلخ - وأنا بعذرة الشباب وبأل الفراغ وحليمة الشروة لا يهمنى إلا مهرة فكر أستقيدها أو شرود من الكلم أسيدها." (١٠) . الرواية هنا تنتمى للمستوى (ب) وتتحدد من خلالها أهم صفات المبرر الداخلى . إن كل تعليقات الراوى التى تنتمى للحظة الرواية تقع فى مستوى التبئير (ب) بخلاف رؤيته داخل الأحداث التى تنتمى - أى رؤيته - للمستوى (جـ) .

ولعل المقامة العراقية توضح بجلاء الفرق بين المستويين ؛ فالمبرر الخارجى فى المستوى (ب) أكثر خبرة من المبرر الداخلى فى المستوى (جـ)؛ الأول يعرف أحداث المقامة وبناء على ذلك تأسس منظوره للمبرر الداخلى يقول " وتصفحت دواوين الشعراء حتى ظننتنى لم أبق فى القوس منزع

ظفر" (١١) إن المبئر الداخلى فى المستوى (ج) كان يؤمن بأنه " لم يبق فى القوس منزع ظفر" غير أن المبئر الخارجى فى المستوى (ب) يعرف زيف هذا الادعاء ؛ فكلمة " ظننتنى" تعبر عن الشك فى يقين المبئر الداخلى ، ذلك الشك مبنى على المعرفة المسبقة ببقية الأحداث حيث يعرف المبئر الخارجى فى المستوى (ب) أن الإسكندرى سيتفوق على المبئر الداخلى تحديدا فى العلم بالشعر والشعراء .

يتضح الفرق بين مستويى التبئير (ب) ، (ج) أيضا فى المقامة الكوفية ؛ حيث يرصد عيسى ، المبئر الخارجى ، تغير حاله من الشباب إلى الكهولة بمنظور أخلاقى وأيضاً من خلال وصف بصرى لصورته بعد أن غزا المشيب رأسه يقول : " كنت وأنا فتى السن أشد رحلى لكل عماية . وأركض طرفى إلى كل غواية ... فلما انصاح النهار بجانب ليلى وجمعت للمعاد ذيلى . وطنت ظهر المروضة . لأداء المفروضة . وصحبى فى الطريق رفيق لم أنكره من سوء ... " (١٢) تتضح أيضا فى الجزء السابق من المقامة لحظة الانتقال من مستوى التبئير (ب) إلى المستوى (ج) ؛ إذ تنتمى الأوصاف المنصبة على أخلاق عيسى فى شبابه ثم انتشار الشعر الأبيض فى جانبى رأسه إلى المستوى (ب) ويحدث الانتقال فى جملة " لم أنكره من سوء " فهى تعبر عن وجهة نظر المبئر الداخلى لرفيق رحلته ، إنها تنتمى للمستوى (ج) . وفى خلال المقامة نفسها ينتقل التبئير بين المستويين أكثر من مرة فهو ينتمى للمستوى (ب) فى قوله " فقبضت من كيسى قبضة الخبيث " (١٣) إذ يعبر الراوى عن رؤيته لعطائه أثناء الحدث . وينتمى التبئير للمستوى (ج) فى قوله مخاطبا الإسكندرى " شد ما بلغت بك الخصاصة ،

وهذا الزر خاصة " (١٤) فهو يعبر عن رؤية المبرر الداخلى المنفعل بالحدث لحظة وقوعه .

إن إدراك مستوى التبئير السابقين يبدو إشكاليا إذا لم تتوافر أية قرائن خطابية تشير إلى المستوى (ب) ، ففي المقامة المارستانية مثلا يبدو التبئير داخليا تماما حيث تبدأ المقامة هكذا "حدثنا عيسى بن هشام قال : دخلت مارستان البصرة ومعى أبو داود المتكلم فنظرت إلى مجنون تأخذنى عينه وتدهنسى" (١٥) من قام بالنظر هنا هو عيسى ساعة وقوع الأحداث . غير أن المبرر الخارجى يقدم رؤيته لعملية الرؤية نفسها التى يقوم بها المبرر الداخلى ، إذ الحكى كله ، بما فيه رؤية الشخصية المبررة فى المستوى (جـ) ، يمثل موضوعا للتبئير بالنسبة للمبرر الخارجى فى المستوى (ب) الذى يمثل بدوره موضوع تبئير المبرر الخارجى فى المستوى (أ) .

يمكن الآن التعبير عن مستويات التبئير فى المقامات معظمها كالآتى :

- ١- المستوى أ (تبئير خارجى)
- ٢- المستوى ب (تبئير خارجى)
- ٣- المستوى جـ (تبئير داخلى)

يحاول التحليل السابق الوقوف على قاعدة عامة للتبئير فى مقامات الهمذاني ، غير أن مستويات التبئير تتعقد أكثر من ذلك فى غير مقامة ؛ حيث تصل أحيانا إلى سبعة مستويات . إذ يمكن أن تقوم شخصية أخرى بحكاية مواقف وأحداث داخل المقامة فى أثناء تلك المواقف تقوم شخصية ثالثة

بحكاية مواقف وأحداث أخرى ، بما يشكل حكايا داخل الحكى على غرار ألف ليلة وليلة ، ويحدث نتيجة لذلك تعدد لمستويات التبئير كما يتضح فى المقامة المضيرية . فبخلاف المستويات الثلاثة السابقة للتبئير يبدأ أبو الفتح فى رواية حكايته مع التاجر ، وهو حال روايته يقوم بتبئير الأحداث من الخارج تماما كما يفعل عيسى بن هشام حال روايته للمقامة ، وسنشير إلى مستوى تبئير أبى الفتح الراوى بالرمز (د). هذا المستوى يتمثل فى كحل ما يتلفظ به الإسكندرى قبل أن يبدأ فى روايته مع التاجر إذ يقوم بتبئير الحكاية - وهو ضمنها - تبئيرا خارجيا حين يقول " قصتى معها أطول من مصيبتى فيها ولو حدثتكم بها لم آمن المقت وإضاعة الوقت " (١٦)، ثم يبدأ فى الرواية حيث يتحقق مستوى آخر للتبئير ، إنه تبئير الإسكندرى الشخصية حال معاصرتها للأحداث ، لحظة كان يرى الحى والمنزل والطاقة وغيرها مما يعرضه له التاجر ، هو إذن تبئير داخلى نشير إليه بالرمز (هـ). يشرع التاجر داخل حكاية الإسكندرى فى رواية أحداث وقعت له مع جاره وأولاده انتهت بالتاجر إلى الحصول على الدار التى يقطنها ، وبذلك يتحقق مستويان آخران للتبئير ، فالتاجر صاحب تبئير خارجى حال روايته ليكن المستوى (و)، وهو صاحب تبئير داخلى حال وقوع الأحداث التى يرويها وليكن المستوى (ز) .

بحسب التحليل السابق للمقامة المضيرية نحن أمام سبعة مستويات للتبئير هى :

- ١- المستوى أ (تبئير خارجى للراوى الأول)
- ٢- المستوى ب (تبئير خارجى لعيسى حال روايته)

- ٣- المستوى جـ (تأثير داخلي لعيسى الشخصية)
- ٤- المستوى د (تأثير خارجي للإسكندري حال روايته)
- ٥- المستوى هـ (تأثير داخلي للإسكندري الشخصية)
- ٦- المستوى و (تأثير خارجي للتاجر حال روايته)
- ٧- المستوى ز (تأثير داخلي للتاجر الشخصية)

هذه المستويات متضمنة في بعضها البعض ؛ بحيث يحتوى كل مستوى منها المستويات التي تليه بالترتيب .

باتباع الآلية نفسها يمكن الكشف عن أربعة مستويات للتأثير في المقامة الصيمرية وخمسة مستويات في كل من المقامات الغيلانية ، الرصافية ، المغزلية، الشيرازية، الخمرية .

موضوع التأثير Focalized

لا ينفصل موضوع التأثير Focalized عن المبرر Focalizer وحسبما تقول ميك بال M.Bal فإن " الصورة التي نستقبلها عن الموضوع يتم تحديدها بواسطة المبرر ... إن الأشياء والمناظر والأحداث ، وباختصار كل العناصر مبرأة ، ... نحن نستقبل إذن تأويلا غير برىء للعناصر " (١٧) لذلك سيتطرق رصد موضوعات التأثير في المقامات إلى العلاقة بين المبرر وموضوع تأثيره .

يمكن القول إن التبئير فى المقامات الهمذانية يقوم على علاقة رئيسة يلعب فيها عيسى دور المبئر فى حين يقوم الإسكندرى بدور موضوع التبئير، حيث يقوم عيسى فى المقامات معظمها برصد الإسكندرى وحيله من زوايا بصرية ومفهومية متنوعة ، وفى خلال ذلك يتعرض لتبئير المكان المحيط وبعض الشخصيات المساعدة . وقد يكتفى الإسكندرى فى بعض المقامات لتحل محله شخصيات أخرى مثل المقامات البغذانية والمغزلية والناجمية . وقد يكون الإسكندرى موضوعا ثانويا للتبئير كما فى المقامات الأسدية والإبليسية والحلوانية .

تعد طبيعة العلاقة بين عيسى والإسكندرى أهم العناصر الفاعلة فى رسم صورة الإسكندرى ، تلك العلاقة يمكن بقليل من الاختزال اعتبارها علاقة الباحث بالهدف . عيسى يحدد غايته فى المقامات بالأدب وفنونه ، بينما يمثل الإسكندرى ذروة المتاح له ويقوم من خلال استعراض قدرته البيانائية بالاحتفال على الناس ، وستكون هذه النقطة هى المنطلق فى تحليل موضوع التبئير الرئيس (الإسكندرى) .

يمثل الإسكندرى موضوع تبئير ذا بعدين ؛ الأول هو قدرته الأدبية والثانى هو تلونه شكلاً وموضوعاً بهدف الاحتفال . ويبدو اجتماع هذين البعدين وقد أدى إلى توجيه التبئير وجهة معينة يمكن أن نلمح فيها تعاطفاً مع سلوك الإسكندرى وإعجاباً به ، ذلك السلوك غير المقبول اجتماعياً ؛ إذ لم تكن شخصية المكدى فى واقعها شبيهة إلى هذا الحد بتلك التى نلاحظها فى المقامات ، يقول أحمد الحسين : " ولقد كانت شخصية المكدى ممقوتة فى الحياة وتثير الاشمئزاز والكرهية ، ولكنها أصبحت فى الفن مثار الإعجاب والتقدير " (١٨) ، هذا الإعجاب ينطلق فيما يبدو من الطريقة التى صور بها

المبئر موضوع تبثيره . يلاحظ أحمد الحسين أنه : " إذا استطعنا أن نعد شخصية الراوى ممثلة وجهة نظر المؤلف ، فإننا نجد أغلب الكتاب يتعاملون بلطف تشويه بعض مواقف الاستهجان والاستكار مع أبطال مقاماتهم " (١٩). ومن الواضح أن الحسين يدور حول فكرة المبئر الذى يقوم بالتعامل المباشر مع شخصية البطل ، وبغض النظر عن مساواة أحمد الحسين بين المبئر والراوى وكذلك المساواة بين كليهما والمؤلف ، فإن ما يعنينا هو منطق تعامل المبئر مع موضوع تبثيره .

يبدو إعجاب المبئر بموضوع تبثيره متحكما فى رسم صورة الأخير، فى المقامة الأصفهانية نجد عيسى (المبئر) وقد وقع عليه ضرر مباشر بسبب حيلة الإسكندرى التى مارسها على جماعة المصلين ، لكنه رغم ذلك رسم صورة تتم عن إعجاب واضح بالإسكندرى رغم وقاحتة يقول : " وخرج فتبعته متعجبا من حذقه بزرقه وتمحل رزقه ... وتأملت فصاحته فى وقachtة . وملاحظته فى استماحته . وربطه الناس بحيلته . وأخذته المال بوسيلته . " (٢٠) ، وجهة نظر عيسى هنا تركز الانتباه على دلالات كان من الممكن فى حالته تلك أن يهملها؛ إنه رغم ما أصابه مندهش بالحيلة وطرافتها، ومعجب بالفصاحة. ما يؤكد ذلك الإعجاب هو نبرة التساؤل الذى طرحه عيسى على الإسكندرى فى نهاية المقامة يقول : " كيف اهتديت إلى هذه الحيلة " (٢١) إنها نبرة تساؤل يخلو من الاستكار، بما يشى أن المبئر يشترك مع موضوع تبثيره فى بعض الصفات، فلا ضير لديه من الاشتراك مع موضوعه فى الاحتيال على الناس كما فى المقامتين الموصليّة والأرمنية، يؤكد ذلك قيام عيسى نفسه بالاحتيال على المزارع فى المقامة البغدادية .

يبدو فيما سبق الأثر الأول لمفاهيم المبئر في رسم موضوع تبئيره ؛ إنه يخرج بشخصية المكدي عن إطارها الاجتماعي المتعارف عليه محولاً احتياله على الناس إلى مادة للإعجاب ؛ وذلك بسبب إبراز عنصر البلاغة والقدرة البيانية التي يتمتع بها المكدي، ذلك العنصر الذي يشكل ملمحاً رئيساً في اهتمامات المبئر .

الملح الثاني في موضوع التبئير هو التقنية التي تتكرر في ظهور الإسكندري فهو يبدو للوهلة الأولى مجهولاً للمبئر وينتهي الأمر بمعرفة وألفة عميقتين .

تتنوع صور الإسكندري التي يبئرها عيسى تنوعاً كبيراً وغالباً ما يكون الإسكندري محتجباً عن نظر أو إدراك عيسى بصورة أو بأخرى . فهو إما محتجب عن إدراك عيسى بسبب تنوع الهيئة التي يظهر بها ، أو محتجب عن ناظره ، وبالتالي عن إدراكه ، بسبب الوضع الجسماني الذي يتخذه في مقابل الإسكندري .

يمكن أن نلمح الاحتجاب الإدراكي في المقامات معظمها حيث يأخذ عيسى في تبئير شخص رث الثياب يسأل الناس بخطاب بليغ ، يقول في المقامة المكفوفية : " فما زلت بالنظارة أزحم هذا وأدفع ذاك حتى وصلت إلى الرجل وسرحت الطرف منه إلى حزقة كالقربى أعمى مكفوف . فسي شملت صوف . يدور كالخدروف . متبرنساً بأطول منه معتمداً على عصا فيها جلاجل يخبط الأرض بها على إيقاع غنج . بلحن هزج . وصوت شج . من صدر هرج . " (٢٢) وفي العراقية يصفه موجزاً بقوله : " فينما أنا على الشط إذ عن لى فتى في أطمار يسأل الناس ويحرمونه فأعجبتنى فصاحته " (٢٣) .

وفى الحمدانية هو : " فى طمرين قد أكل الدهر عليهما وشرب " (٢٤)
وفى الأرمنية يقول الراوى : " انضم إلى شاب يعلنوه صغار وتعلوه
أطمار " (٢٥) فى تلك الأحوال كلها ينكشف الظاهر عن الإسكندرى الذى " يظأ
الفصاحة بنعليه " (٢٦) .

وفى حالات أخرى يكون الوضع الجسماني هو سبب الاحتجاب عن
عين وإدراك المبنى كما فى المقامة السجستانية حيث يظهر الإسكندرى ممتطيا
حصانا وقد أعطى ظهره للمبنى ، يقول عيسى : " خرق سمعى صوت له من
كل عرق معنى فانتحيت وفده حتى وقفت عنده فإذا رجل على فرسه مختنق
بنفسه قد ولانى قذاله " (٢٧) .

فى الأحوال السابقة كلها يبدو موضوع التنبير مجهولاً بالنسبة للمبنى
فى بداية الأمر ، معروفاً فى نهايته ، بما يشكل ملمحاً سردياً رئيساً يميز نوع
المقامات حيث يتم تركيز التنبير على القدرة البيانية بداية ، ثم ينكشف صاحب
هذه القدرة فإذا هو الإسكندرى ، بذلك تنفجر الألفة التقليدية بين المبنى
وموضوع تبئيره الرئيس ، وهى ألفة يتم وضع أسسها فى كل مقامة يظهر
فيها الإسكندرى من خلال خطابه البليغ نثراً وشعراً ، أو من خلال طرافة
حيلته .

يبدو كذلك أن مجهولية موضوع التنبير هى أمر اتفاقى يتدخل فى
استراتيجية تلقى المقامات ، حيث يدرك القارى قبل المبنى حقيقة الإسكندرى
يقول عبد الفتاح كيليطو : " يواجه الراوى عيسى بن هشام فى معظم المقامات
ممثلاً متعدد الصور يتعرف فيه باندعاش دائم ، على أبى الفتح الإسكندرى
اندعاش لا يشاركه فيه القارىء (أو المستمع) الذى بعد مقامتين أو ثلاث

يفطن للعبة ويتوقع عودة القصة ذاتها " (٢٨) . يمكن القول إن المتلقى يتوقع
 . عودة موضوع التبئير ذاته، بكل محدداته، رغم اختلاف الإيهامات التي تغلفه
 في بداية كل مقامة .

ولا يقتصر التبئير في المقامات على شخص الإسكندري فكل عناصر
 المقامة مبالرة ، كما لا يقتصر القيام بالتبئير على عيسى ؛ فالشخصيات الأخرى
 تقوم أيضاً بتبئير موضوعات جزئية في ثنايا كل مقامة . وعلى سبيل المثال
 يلعب الإسكندري دور المبئر بصورة جزئية في المقامات معظمها التي يظهر
 فيها ، فهو غالباً مايبئر حاله المزعومة من خلال صورة متكررة لانقلاب
 الدهر عليه وتحول حاله من الغنى والكرامة إلى الفقر والمذلة ، تلك
 الصورة تمثل الحيلة الرئيسة التي يمارسها الإسكندري على مستمعيه . وهو
 أيضاً يبئر حقيقة شخصيته في نهاية معظم المقامات شعراً . وبخلاف ذاته
 يقوم الإسكندري بتبئير بعض الموضوعات الخارجية التي تعبر عن وجهة
 نظره ؛ مثل رؤيته للناس والدهر وكذلك رؤيته للشعراء في المقامة القريضية،
 وللفرس في الحمدانية .

الشخصيات Characters

تصنع الشخصيات المقدمة فى مقامات الهمذانى إيهاما كبيراً بواقعيتهما، أى بكونها شخصيات من لحم ودم ؛ وذلك أن مؤلف الهمذانى قد أدخل فى نسيجه بعض الشخصيات ذات الوجود التاريخى ، مثل ذى الرمة وأبى العنبر الصيمرى وأبى داود المتكلم وغيرهم ، إضافة إلى أن الشخصيات الخيالية الأخرى تمثل أنماطاً يمكن تصور وجودها على مستوى فترة تأليف النص . ورغم هذا الإيهام تظل الشخصيات مجرد كائنات ورقية وليست من دم ولحم^(٢٩) ، بما يعنى أن تحديد ملامحها يعتمد بالأساس على ما يخبر به النص دون التطرق للوجود التاريخى الإنسانى لهذه الشخصيات أو لتلك الأنماط إن وجد ، إلا فى حدود إضاءته لوجودها فى النص .

فى نص المقامات هناك شخصيات مركزية تلعب دور البطولة ، سواء فى مقامة واحدة مثل شخصيتى أبى العنبر الصيمرى وبشر بن عوانة ، أو فى أكثر من مقامة مثل شخصيتى أبى الفتح الإسكندرى وعيسى بن هشام . تلك الشخصيات يقدمها النص بتفصيلات تمكن من رسم صورة لها . وهناك شخصيات هامشية يقصد من وجودها مجرد الدور الذى تؤديه كمكملة الحدث الرئيس فى المقامة ؛ بحيث لا يشغل النص بتقديم تفاصيل عنها إلا بالقدر الذى يتطلبه دورها فى سير الحدث .

بناء على التفرقة السابقة سيحاول التحليل التعرض لصورة الشخصية المركزية والشخصية الهامشية فى النص من خلال التعرض لبعض نماذج الشخصيات المركزية وهى لكل من أبى الفتح الإسكندرى ، وعيسى بن هشام ،

وأبى العنيس الصيمرى ، وبشر بن عوانة . والتعرض بصورة مجملة لصورة الشخصية الهامشية كما يقدمها النص .

أولا : الشخصيات المركزية :

١ - أبو الفتح الإسكندري :

يمكن البدء فى رصد ملامح شخصية أبى الفتح الإسكندري من الاسم الذى ربما تعدى مجرد الإشارة إلى ذات داخل النص ؛ إذ من الممكن ربط الاسم الأول " أبى الفتح" بدور الشخصية فى المقامات .
إن لقب " أبا الفتح " ربما يشير إلى الفتوحات وهى هنا مرتبطة بما استغل من أساليب وألفاظ اللغة فهو " رجل الفصاحة يدعوها فتجييه والبلاغة يأمرها فتطيعه " (٢٠) وهو أيضا " بطأ الفصاحة بنعليه " (٢١) . ومن ناحية ثانية فهو بقدرته البيانية تلك يغزو القلوب والعقول محققا مبتغاه . ربما بدأ ذلك تأويلا بعيدا ، غير أن ما تنطق به الشخصية إضافة إلى فعلها فى المستمعين يؤيد ذلك وسنمثل بمقامتين.

فى المقامة السجستانية يخطب أبو الفتح خطبة طويلة معرفا فيها نفسه بما يؤيد فكرة القصصية فى الاسم يقول : " سلوا عنى البلاد وحصونها . والجبال وحزونها . والأودية وبطونها . والبحار وعيونها . والخيل ومتونها . من الذى ملك أسوارها . وعرف أسرارها . ونهج سمتها . وولج حرثها . سلوا الملوك وخزائنها . والأغلاق ومعادننا . والأمور وبواطنها . والعلوم ومواطنها . والخطوب ومغالقها . والحروب ومضايقها . من الذى أخذ مختزنها ولم يؤد ثمنها . ومن الذى ملك مفاتها . وعرف مصالحها ... يرانى أحدكم راكب فرس . نائر هوس . يقول : هذا أبو العجب لا ولكنى أبو

العجائب. عاينتها وعانيتها... وأخو الأغلق صعباً وجدتها وهونا أضعفها" (٢٢)
يبدو هنا الإسكندري فاتحاً لكل مستغلق ، واصلاً لبواطن الأمور ؛ إنه
خبير فى اكتشاف ماتحت السطح ، وفى الوقت نفسه فهو عادة ما يغزو
بحديثه عقول وقلوب مستمعيه لينال عطيتهم .

النموذج الثانى هو المقامة القزوينية ، حيث يتعرض أبو الفتح لجماعة
من "الفاتحين" ليقوم معهم بالدور النقيض لصفاتهم ، إنه يغزوهم برائع شعره
ونثره ، مؤكداً قدرته على فتح طريق داخل الآخر أيًا كان ، ذلك الطريق
يمكنه من تحقيق هدفه المسبق . ويبدو موقف الغزو الذى وصفه عيسى بن
هشام فى المقامة القزوينية مبرزاً لقدرة الإسكندري على الغزو المضاد .

الشطر الثانى من الاسم يشير إلى نسب أبى الفتح ؛ إنه إسكندري
ولعله - كما سبقت الإشارة - ينتسب للإسكندر الأكبر أو لمدينة الإسكندرية
التي لا نعرف موقعها يقيناً ، إن الاسم يبدو ملقياً بظلاله على فكرة اللانتماء
كاختيار وجودى ؛ فالإسكندري يبدو نباتاً شيطانياً جاء من كل مكان قاصداً كل
مكان يمكن أن تصل إليه قدماءه . ولعل تعريفه لنفسه فى نهاية المقامتين
البلخية والقزوينية يؤكد لانتماؤه ذلك ؛ يقول فى نهاية البلخية :

"إن لله عبيداً أخذوا العمر خليطاً
فهم يمسون أعرا با ويضحون نبيطاً" (٢٣)

ويقول في نهاية القزوينية :

ن كحالى مع النسب	" أنا حالى من الزما
ن إذا سامه انقلب	نسبى فى يد الزما
وأضحى من العرب " (٣٤)	أنا أمسى من النبىط م

ولعل عدم انتماء الإسكندرى أدى إلى ملمح آخر هو عدم ظهور حنين لديه لمكان ما على وجه الأرض ، وذلك مما يصنع خصوصية لشخصية أبى الفتح بالنسبة لما عرف عن المكدين فى الواقع ، وفى بعض نصوص المقامات الأخرى كمقامات الحريرى . فمما عرف عن المكدين أنهم وإن طافوا الآفاق ، يظل هناك مكان يستولى على حبههم وتصيبهم الحسرة لفراقه يقول حسن إسماعيل : " والمكدى فى نهاية أمره وبعد رحلة تطواف شملت شرق البلاد وغربها ... لا ينسى بلادا بعينها ، زارها وطاف بها ، وشهد من كرمها ما حرك فؤاده بعد رحيله عنها . فينظم فيها ما يشبه الحسرة على فراقها " (٣٥)

وفى مقامات الحريرى كثيرا ما يعبر أبو زيد السروجى البطل عن حنينه لبلدته سروج بما لانجد مثيلا له عند الإسكندرى الذى لا يظهر فى المقامات كلها حنينا لمكان ما ولا لشخص ما . ولعل المؤلف الضمنى كان حريصا على ذلك ، فحين أراد أن يظهر حنينا لشخص خلف بن أحمد ولموطنه سجستان ، اختار شخصا آخر ليكون بطل المقامة هو شخص

الناجم^(٣٦) والأمر مختلف حين يقصد الإسكندري سجستان وأميرها ، إنه لا يحن لهما؛ فقد حدد مقصده المتسق مع شخصيته ، فهو يهدف إلى الكسب المادى كدأبه دائما يقول : " أما إنى أريد كعبة المحتاج لا كعبة الحجاج . ومشعر الكرم . لا مشعر الحرم . وبيت السبى لا بيت الهدى . وقبله الصلوات لا قبلة الصلاة ومنى الضيف لا منى الخيف. " (٣٧)

إن شخصية الإسكندري تسمح برسم صورة تبدو ثابتة ، مع صعوبة رصد ملامح نفسية متحركة ومتفاعلة مع المحيط ؛ فهي شخصية مسطحة Flat، شأنها شأن الشخصيات فى بعض الأنواع السردية كالحكاية الخرافية . (٣٨)

ولعل وصف عبد الفتاح كيليطو لشخصية أبى الفتح بأنها " مجموع من الممكنات يستطيع ، حسب هواه ، إخراجها إلى الفعل واحدا بعد الآخر " . (٣٩) لعل هذا الوصف هو أقرب ما يعبر عن طبيعة الشخصية التى قصد من خلالها إبراز بعض التجليات المعدة سلفا من قبل المؤلف الضمنى؛ لذلك فشخصية الإسكندري لاتعنى بالاتساق المنطقى لتجلياتها^(٤٠) ، إنها متشعبة بقدر تشعب المواقف التى توضع فيها . ففى حين نجد الإسكندري ماجنا لوطيا فى المقامة الرصافية ، ومستهيئا بالقيم الأخلاقية والدينية كما فى الخمرية والموصلية ، نجده واعظا تقيا فى الأهوازية والوعظية . وفى حين نراه ناقدًا متفلسفا فى الجاحظية والقريضية نجده مدعيا للجنون فى المارستانية ومجنونا فى الحلوانية .

ومن الواضح أن هذه الممكنات التى تمثلها شخصية أبى الفتح ترتبط بمحورين رئيسيين فيها ؛ أولهما هو العلم الذى يتمثل فى العلم باللغة وأساليبيها،

والأدب وفنونه وتاريخه ، وثانيهما هو القدرة على التلون والتشكل لمجارية الأيام التى ضاع فيها كل صاحب عقل وعلم ، وفاز فيها كل ممزق متحاقق ، بما يبرر التناقض الظاهر فى سلوك الإسكندرى ، ولطالما أعلن الإسكندرى موقفه هذا شعرا فى نهايات المقامات ، من ذلك قوله :

" هذا الزمان مشوم كما تراه غشوم
الحمق فيه مليح والعقل عيب ولوم" (٤١)

وقوله :

" لا تكذب بعقل لـ ما العقل إلا الجنون " (٤٢)

وقوله :

" الذنب للأيام لا لى فاعتب على صرف الليالى
بالحمق أدركت المنى ورفلت فى حلل الجمال " (٤٣)

بناء على هذين المحورين تبدو شخصية الإسكندرى ، وقد رسمت لا تعبر بدقة عن مكد أو عن مجتمع المكدين ، وإنما لتقوم باستغلال بعض سمات هذا المجتمع بهدف إظهار تلك القدرة الفذة على إتيان طرائق التعبير شعرا ونثرا ، ومن ناحية أخرى بهدف إعلان موقف من الدهر والأيام تعبر

عنه شخصية المكدي بصورة متكررة ، لما عرف عن طائفة المكدين من معاداتهم للدهر وصروفه ، واختيارهم للحق كوسيلة لكسب العيش.^(٤٤)

٢- عيسى بن هشام :

لعل أول ما يلفت النظر في شخصية عيسى هو مساحة التشابه مع شخصية أبي الفتح الإسكندري ، فعيسى أيضا جواب آفاق لا يعرف منبته ، مما يشير إلى اشتراكه مع الإسكندري في لانتمايه . وهو كذلك على دراية بالشعر والشعراء حتى أنه يقول عن نفسه في المقامة العراقية : " تصفحت دواوين الشعراء حتى ظننتني لم أبق في القوس منزع ظفر " ^(٤٥) وهو طول المقامات منشغل بمذاكرة الشعر والبحث عن شروء الألفاظ والمعاني. غير أن درايتة بالشعر واللغة وغريبها تتراجع أمام دراية الإسكندري وقدرته ، وعادة مايعترف عيسى له بالتفوق سواء ضمنا كما في المقامة البلخية ، والجاحظية ، أو صراحة كما في المقامة العراقية والشعرية . يؤكد ذلك أن ما ورد من أبيات شعر على لسان عيسى هو اثنان وثلاثون بيتا من مجمل واحد وستين وثلاثمائة بيت ينطق الإسكندري معظمها .

من ناحية ثانية فعيسى يبدو معجبا ليس فقط بقدرة الإسكندري البيانية، ولكن أيضا بحيله وحماقاته التي شاركه فيها في كل من المقامتين الموصلية والأرمنية ومارسها بنفسه في المقامة البغدادية ، بما يعكس أن عيسى ربما كان مستهينا بالقيم الأخلاقية كحال الإسكندري . فعيسى في المقامة الأسدية لا يخفي اشتهاؤه الجنسي للغلام حين يقول عنه " وجعل ينظر فتقتلنا أفاضه * وينطق فتفتننا أفاضه * والنفس تنازعني فيه بالمحذور * والشيطان من وراء الغرور " ^(٤٦) أو حين يقول في المقامة نفسها " وحل قرطقه - أي الغلام - فما استتر عنا الا بغلاله تنم عن بدنه ... وقد حارت البصائر فيه

* ووقفت الأبصار عليه * وقد وتد كل منا شبقا " (٧) لامانع لدى عيسى من اللواط كصاحبه الإسكندرى ، غير أن عيسى يبدو مترددا بين الاستسلام لشهوته وكبحها ، فى حين لم يتردد الإسكندرى فى الرصافية . وفى المقامة الخمرية يدخل عيسى المسجد للصلاة وقد فاحت منه رائحة الخمر ، إنها استهانة لكنها لاتصل حد ما فعله الإسكندرى الذى يؤم الناس وهو فى الوقت نفسه ماجن عرييد لايقدم الخمر فقط ، إذ ربما يفعل مايتعدى ذلك مع فتاة الحان كما يوحى كلامها حين تقول " إن لى شيخا ظريف الطبع طريف المجون مر بى يوم الأحد فى دير المربد فسارنى حتى سرنى فوقعت الخطئة وتكررت الغبطة " (٨) يبدو هنا النص وقد عمد إلى رفع مكانة الإسكندرى من ناحية المجون أيضا بما تبدو معه شخصية عيسى تالية له ، وبذلك يبدو أن ملامح شخصية عيسى المتنوعة بين تاجر وحاكم وقاض وفقير وغنى مرتبطة بالتجلى الذى ستتخذها شخصية الإسكندرى، أو الذى يقتضيه الموقف الرئيس المسرود ؛ ففي المقامة الشامية يكون عيسى قاضيا ليفض الخلاف الدائر بين الإسكندرى وزوجتيه ويلقى الضوء على مجون واحتيال أبى الفتح فى خلال ذلك، بما يبدو معه عمل عيسى كقاض مجرد مناسبة لإكمال هيكل الحدث الرئيس الذى يهدف إلى التعرض لشخصية الإسكندرى يمكن إذن أن نستنتج أن صورة عيسى بن هشام تبدو تابعة دوما لشخصية الإسكندرى ، إن عيسى هو رفيق رحلة المقامات بهدف تأكيد الإشارة إلى أبى الفتح يقول الأخير فى المقامة المطلبية حين يسأله عيسى عن شخصه ونسبه " نعم ضمنا طريق . وأنت لى رفيق " (٩) أو هى متنوعة - أى صورة شخصية عيسى - لملاءمة الهدف المسبق من التأليف ، ففي المقامات العراقية والحمدانية والشعرية يكون وجود عيسى محددا فى التساؤل عن المعميات التى طرحها الإسكندرى عن الشعر أو الفرس ، وكذلك فى القريضية

والجاحظية والناجمية وغيرها يكون وجوده مجرد معبر ليمارس البطل خطابه. كل ذلك يطغى على ملامح شخصية عيسى ويضعها فى إطار الشخص المتساءل الذى يبحث عن الأدب فى مظانه دون أن تظهر أبعاد أخرى فى الشخصية ، أو نلمح أى تغير فى تركيبها بما يدخلنا فى إطار الشخصية المسطحة Flat .

هناك ملمح أخير فى شخصية عيسى يؤكد وجودها اللازم لإبراز الحدث وربما اختلط هنا دور الراوى بدور الشخصية ، هذا الملمح هو اتساع الفترة الزمنية التى تمثل عمر عيسى عن المعقول فعيسى يحكى أحداثاً سمعها من معاصر لذى الرمة الموجود فى القرن الأول ، وهو يحكى عن أبى العنيس الصيمرى الموجود فى القرن الثالث، وكذلك يحكى عن خلف بن أحمد الموجود فى القرن الرابع ، بما يلزم معه أن يكون عمر عيسى قد تجاوز الثلاثة قرون على الأقل ، إن امتداد عمر عيسى عبر الزمن ربما عبر عن رغبة الثقافة فى خلق معمرين كما يقول كيليطو بهدف " ... ربط صلات الألفة مع الأسلاف" (٥٠) كما يمكن كذلك أن يعبر هذا الامتداد عن دور مهم لشخصية عيسى وهو ضمان صدق المروى وضمان تقبله ثقافياً ولعل ذلك هو الجسر الواصل بين شخصية عيسى والراوى عيسى .

٣- أبو العنيس الصيمرى :

لاتبدو شخصية أبى العنيس الصيمرى فى المقامة الصيمرية مسطحة Flat ، فقد رسم لها النص أبعاداً تجعلها أقرب إلى الشخصية المركبة ذات الأبعاد المتعددة Round Character . وبغض النظر عن الوجود التاريخى لأبى العنيس الصيمرى فإن مايعنينا هو صورته كما يقدمها النص .

تبدأ المقامة بتوضيح ثراء أبي العنيس الذى يكشف عن جانب مهم فى شخصيته ، فهو مبسوط اليد ، لا يحسب للأيام حسابا فى سبيل استمتاعه اللحظى باللهو والمسامرة مع مجموعة من ندمائه . وتبدو شخصية أبي العنيس فى عيون مسامريه وقد ضربت فى كل كنانة بسهم يقول : " وكنيت عندهم أعقل من عبد الله بن عباس . وأظرف من أبي نواس . وأسخى من حاتم . وأشجع من عمرو . وأبلغ من سحبان وائل . وأدهى من قصير . وأشعر من جرير . وأعذب من ماء الفرات . وأطيب من العافية لبذلى ومروعتى وإتلافى ذخيرتى " . (٥١)

يمكننا أن نستنتج مع أبي العنيس أن هذه الأوصاف مبالغ فيها من قبل الجماعة بسبب انتفاعهم منه ، ويصبح الملمح الذى يمكن الاطمئنان إليه فى شخصية أبي العنيس هو مايتبدى من الحدث نفسه ، وهو البذل والمروءة والإسراف ، والعلم المبدئى بالشعر والنثر الفنى وأيام العرب وأخبارها .

إن صحابة أبي العنيس قد انفضوا من حوله بمجرد أن نفذ ما لديه ، وهنا يتطرق النص إلى مايقرب شخصية أبي العنيس إلى الشخصيات المركبة أو المتعددة الأبعاد Round Characters ، إذ يصف بصورة تفصيلية الأثر النفسى والجسمانى الذى أصاب أبا العنيس بسبب هجر الصحابة له ، بما يسمح بالاقتراب من تفاعلات الشخصية وتحولاتها الداخلية ، يقول أبو العنيس فى وصف حاله بعد هذا الهجر " وقد أورثونى الحسرة . واشتملت منهم على العبرة . لا أساوى بعرة ... وندمت حين لم تنفعنى الندامة . فبدلت بالجمال وحشة . وصارت بى طرشة ... وحصلت فى بيتى وحدى . متفتنة كبدى ... قد قرحت دموعى خدى ... عيني سخينة . ونفسي رهينة ... أشد

جزنا من الخنساء على صخر . ومن هند على عمرو . وقد تاه عقلى .
وتلاشت صحتى ... وكثرت أحلامى . وجزت فى الوسائس المقدار " (٥٢)

هكذا يمكن إدراك أبعاد الشخصية نتيجة لتفاعلها مع الحدث ، بما
يؤدى إلى تحولات ملموسة عن الصورة التى قدمت فى بداية المقامة
للشخصية نفسها . ويبدو الفقر وتخلى الرفاق وقد ولد فى الشخصية وعيا عميقا
بذاتها وبالحياة ، بما يؤدى إلى الحركة التالية فى المقامة بهدف تغيير الوضع
المتدنئ الذى وصلت إليه الشخصية ؛ وذلك بالسعى والترحال الذى أكسب
الشخصية ثروة من المعارف والمهارات والمال كذلك . والنص هنا يطيل
فى وصف ما اكتسبته الشخصية ، وكأنه يشدد على التحول الحادث فيها بما
ينتظر معه أن يتبدل سلوك الشخصية اذا ما تكررت التجربة نفسها مع
الرفقة السابقة . وهذا ما يحدث بالفعل ؛ فحين يعود أبو العنابس إلى مدينة
السلام حيث كان ، يدعو الجماعة نفسها إلى وليمة تشبه ما اعتادوه منه فى
سالف الأيام ، لكنه هذه المرة قد أضمر خلاف ما أظهر ، يقول : " فلما
قدمت بغداد ووجد القوم خيرى . وما رزقته فى سفرى . سروا بمقدمى
... وجعل كل واحد منهم يعتذر مما فعل ويظهر الندم على ما صنع .
فأوهمتهم أنى قد صفحت عنهم . ولم أظهر لهم أثر المودة عليهم " (٥٣) ثم
يدبر أبو العنابس وليمة ويغدق على القوم فى الخمر حتى أصبحوا " من السكر
أموات لا يعقلون " (٥٤) ثم يحضر حلاقا يتركه على القوم السكارى : " فخلق فى
ساعة واحدة خمسة عشرة لحية . فصار القوم جردا مردا كأهل الجنة .
وجعلت لحية كل واحد منهم مصرودة فى ثوبه ومعها رقعة مكتوب فيها :
من أضمر بصديقه الغدر وترك الوفاء كان هذا مكافأته
والجزاء . " (٥٥)

يظهر مما سبق أكثر من بعد فى شخصية أبى العنيس ، كما يتضح تفاعل تلك الشخصية مع الأحداث وتحولاتها بما يبرر اعتبارها شخصية مركبة .

٤ - بشر بن عوانة :

تبدأ المقامة البشرية بتعريف مجمل لشخصية بشر بن عوانة : " كان بشر بن عوانة العبدى صعلوكا " (٥٦) بهذه الصفة دون غيرها يتم رسم شخصية بشر . ويبدو النص معتمدا على المخزون المعرفى لدى المتلقى عن شخصية الصعلوك . وكأنه بهذا التعريف المختصر جدا قد أحال المتلقى إلى نمط الشنفري وتأبط شرا وعروة بن الورد وغيرهم من صعاليك العرب ، ويبدو أن اتكاء النص على هذا المخزون هو كل ما لدينا عن شخصية بشر بن عوانة ، فلا خصوصية لصاحبنا عما عرف عن الصعاليك من القوة والجلد والبراعة فى استخدام السلاح والإغارة على القوافل وقرض الشعر ... الخ ، غير أن أحداث المقامة تستدعى قصة أخرى تكسب شخصية بشر ظلالة منها ، هى قصة عنتر بن شداد ؛ فالبطل فى القصتين يبغي الزواج من ابنة عمه وفى الحاليتين يقف العم دون إتمام الزواج ، وفى مواجهة إصرار البطل ، يكيد العم بهدف التخلص منه ، وذلك بأن يطلب شيئا فى مقابل إتمام الزواج ، مما يستلزم أن يسافر البطل فى طريق يتوقع أن يكون فيه هلاكه ، غير أن البطل يتغلب على المعوقات التى تقابله .

يمكن إذن اعتبار شخصية بشر بن عوانة معبرة بالأساس عن نمط الصعاليك وإن ألقى عليها بعض ظلال من شخصية عنتر بن شداد . وهى فى النهاية تدور فى إطار الشخصيات المسطحة التى تلتزم صورة ثابتة من

أول المقامة وحتى آخرها ، إنها مجرد دمية تتحرك لإتمام حدث قد خطط له مسبقاً ، بما ينفي إمكان استكناه ملامح عميقة للشخصية: تتماثل مع شخصية بشر شخصيتي غيلان بن عقبة (ذى الرمة) ، والفرزدق في المقامة الغيلانية من حيث اعتماد النص على معطيات خارج نصية في رسم أبعاد الشخصية ، لذلك لم يقدم النص أية تفاصيل عنها سوى الاسم .

ثانياً : الشخصيات الهامشية :

وهي موجودات نصية لازمة لتكوين المشهد السردى ، دون أن يكون لملامحها الخاصة كشخصيات أية أهمية . ولذلك لم ينشغل النص بإطلاق أسماء عليها ، أو وصف سماتها الشكلية أو النفسية أو اهتماماتها أو غير ذلك مما يصنع خصوصية للشخصية . وعلى الرغم من ذلك فقد تكون هذه الشخصيات الهامشية مهمة في سير الحدث كما في المقامة الحلوانية ؛ حيث نجد عاملى الحمام هما المحرك الرئيس للجزء الأول في المقامة؛ يدخل أولهما على عيسى ليضع قطعة طين على جبينه ثم يخرج ليدخل آخر مدلكاً جسد عيسى بعنف شديد ، ثم يدخل الأول لينشب عراك شرس بين العاملين حول أيهما أحق برأس عيسى ، بعدها يذهب العاملان لصاحب الحمام محتكمين.^(٥٧) وكما هو واضح فالعاملان هما الفاعل الرئيس فى المشهد ، ورغم ذلك يظلان هامشين على مستوى تكوين الشخصية ، أو على مستوى انشغال النص بتقديم أبعاد شخصيتيهما ، إنهما مجرد وظائف داخل السرد ، لا خصوصية للعوامل actants التى تقوم بها .

يمكن أن ينطبق هذا التحليل على معظم الشخصيات التى لم يسع النص لتسميتها، أو استكناه أكثر من وظيفتها . من هذه الشخصيات شخصية الشحاذ الذى يناظر أبا الفتح فى المقامة الدينارية ، وفتاة الحان فى المقامة

الخرية ، ورفيق عيسى فى سفره فى المقامة الكوفية ، إذ تعرف كل شخصية مما سبق إجمالاً بصفة واحدة لازمة لتصور قيامها بوظيفتها داخل السرد .

يمكن أن نستثنى من هذا التحليل شخصية التاجر فى المقامة المضيرية ؛ حيث يمكن استكناه بعض ملامح شخصيته من خلال الوصف المقدم فى المقامة ، ومن خلال الأحداث المحكية ، فهو بثرثار بصورة تتجاوز المألوف ، وهو أيضا شخص نفعى مستغل ، لاضير لديه من ظلم الناس واستغلال ظروفهم للحصول على مايطمع فيه ، وهذا ماحدث فى شرائه للبيت والعقد^(٥٨). ومن مجمل الأحداث يمكن استنتاج أن هذا التاجر شخص مماطل لم يكن ينوى إطعام أبى الفتى ، وإنما أراد فقط أن يسخره لساعات محققا رغبته فى التفاخر بما يملك ، ومشبعاً رغبة السيطرة والتسيد من خلال الوعد بالإطعام .

نخلص فى نهاية تحليل الشخصيات إلى أنها تنقسم فى المقامات إلى مركزية وهامشية تتميز المركزية بوجود اسم علم يدل عليها ، وإن اختلفت من حيث الوجود التاريخى من عدمه ، وهى فى الوقت نفسه شخصيات مسطحة Flat لم يقدم النص أبعادها الداخلية أو تحولاتها ، مكتفياً بإعطاء صورة ثابتة لها يسهل من خلال تلك الصورة أن نتوقع أفعال الشخصية ، ويستثنى من ذلك شخصية أبى العنيس الصيمرى ؛ حيث يمكن اعتبارها شخصية مركبة Round .

أما الشخصيات الهامشية فتبدو مجرد أدوار داخل السرد ، لاتوجد أية خصوصية للعوامل Actants القائمة بها ، ويستثنى من ذلك التاجر فى المقامة المضيرية .

الزمن الحكائي : Tense

فى مقامات الهمدانى كلها نواجه سردا لاحقا ، بحيث تبدأ عملية الحكاية بعد انتهاء الأحداث / والتصنيفات التالية للزمن Tense تسعى إلى كشف ملامح المخطط الزمنى الذى يعتمد النص ، وذلك من خلال بعدى الترتيب Order والديمومة Duration.

أولا : الترتيب : Order

وهو كما سبقت الإشارة فى الفصل الأول يعنى بضبط العلاقة بين زمن الأحداث الغفل أو المتن الحكائى ، والزمن كما يظهر فى البناء القصصى الذى يظهر لنا فى النص أى زمن المبنى الحكائى . ومن المهم الإشارة إلى أن التحليل سيتعامل مع روايات الإسكندري عن نفسه بوصفها جزءا مشاركا فى صنع المخطط الزمنى للنص ، بغض النظر عن صدق هذه الروايات أو كذبها ؛ فهى فى نهاية الأمر أحداث تشارك فى صنع الإيهام الزمنى داخل النص ، فالزمن الذى يمكن استشعاره وتحليله هو مجرد تقنية تعتمد على إيهام المتلقى بإحساس ما للزمن ، قياسا بما نعرفه فى حياتنا الواقعية .

بمراعاة الملاحظة السابقة سنجد الترتيب order فى مقامات الهمدانى يتخذ حالتين أساسيتين :

أولا : حالة التوازن المثالى.

ثانيا : حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائى .

فى حالة التوازن المثالى يتوازى زمن وقوع الأحداث مع زمن حكايتها ؛ أى إن عملية الكتابة أو الرواية قد راعت الترتيب الزمنى نفسه للأحداث كما يتصور أنها وقعت. ويمكن التمثيل لذلك بالمقامة الحرزىة ، حيث تتلخص الأحداث الغفل فى الآتى :

١- عيسى يقرر العودة من غربته .

٢- عيسى يركب سفينة.

٣- السفينة تتعرض لهياج البحر وخطر الغرق.

٤- جماعة الركاب تفزع بشدة ، عدا رجل واحد جلس هادئا .

٥- الجماعة تسأل الرجل عن سر هدوئه وتسأله العون .

٦- الرجل يمنح كل واحد حرزا فى مقابل دينارين.

٧- السفينة تصل سالمة .

٨- الرجل يكشف لعيسى حقيقة الخدعة .

إن هذا الترتيب للأحداث يتوازى تماما مع تتالى عرضها داخل البناء الذى قدمت فيه ، ويتحقق التوازن المثالى فى خمس وعشرين مقامة (٥٩) فى حين يكسر فى باقى المقامات عن طريق استرجاع واحد لحدث سابق ، أو عدة أحداث سابقة لتلك التى تم حكيها. مثال ذلك المقامة القزوينية ؛ حيث يشترك عيسى فى غزو أحد الثغور وهناك يسمعون صوت رجل ينشد شعرا يحكى فيه عن حياته ، وكيف أخفى إيمانه خشية انتقام قومه ، إلى أن هرب تاركا وراءه الكثير من الخيرات ، لإيثاره دينه على دنياه ، ثم يسأل الجماعة أن يساعده . أخيرا يكتشف عيسى أن هذا الرجل هو الإسكندرى عينه .

يمكن ترتيب الأحداث الغفل كما يتصور وقوعها كالآتي :

- ١- هناك رجل نبطى على دين قومه .
 - ٢- هذا الرجل أسلم وأخفى إيمانه .
 - ٣- هذا الرجل يهرب فى اتجاه بلاد المسلمين .
 - ٤- عيسى يخرج فى وسط جماعة الغازين .
 - ٥- الرجل النبطى يقابل عيسى وجماعته .
 - ٦- الرجل يقص قصته .
 - ٧- عيسى يكتشف أن الرجل هو الإسكندرى ولا يفضح كذبه .
- إن هذا الترتيب للأحداث الغفل لا يتم التقيد به فى بناء المقامة ؛
فعيسى يبدأ من لحظة غزوهم للثغر ، ثم يعرض مقابلتهم للنبطى ، ثم يقص
النبطى قصته ، وأخيرا يكتشف عيسى حقيقة الرجل . على ذلك يكون
الترتيب فى بناء المقامة كالآتي :

٤ - ٥ - ٦ - ١ - ٢ - ٣ - ٧

مما يدخل السرد فى حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائى المسيطرة فى
باقى المقامات الاثنتين والخمسين .

ولعل المقامة المضيرية تمثل حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائى
خير تمثيل ؛ حيث يبدأ السرد من لحظة تأخذ فى التآزم تدريجيا ، حين
يكتشف القوم معاداة الإسكندرى للمضيرة ويسألونه عن سر تلك المعادة ،

فيحكي لهم قصة حدثت له قبل اجتماعه بهم مفسرا من خلالها موقفه من المضيرة .

إن الانطلاق من وسط المتن الحكائي في المقامات غالبا ما يتم عبر آلية الاسترجاع *Analepsis*^(٦٠) الذي يرتبط بالحدث المحكى الحاضر ، فهو إما استرجاع خارجي ؛ وفيه يظل الحدث الذي يتم استرجاعه خارج الإطار الزماني للمحكى الأساسي^(٦١) ، وإما استرجاع مزجي ؛ وفيه يلتقي الاسترجاع بلحظة بداية الحدث الأساسي. (٦٢)

يتضح الاسترجاع الخارجى فى المقامة المضيرية ؛ حيث تقع المدة الزمنية التى يدور فيها الحدث المسترجع خارج إطار المحكى الأساسى ، وهو اجتماع عيسى مع أبى الفتح وآخرين فى دعوة بعض التجار ، هذا النوع من الاسترجاع يوجد فى المقامات كلها التى تستخدم تقنية الانطلاق من وسط المتن الحكائى ، باستثناء مقامات أربعة هى الجرجانية والبصرية والقزوينية والأسودية .

وكنموذج للاسترجاع المزجى نقف عند المقامة الأسودية ؛ وفيها ينزل عيسى ضيفا على شخص الأسود بن قنان وهناك يجد الإسكندرى الذى نزل ضيفا عند الشخص نفسه وأقام هناك حتى وصول عيسى .

الإسكندرى فى هذه المقامة يسترجع حدث نزوله ضيفا وإقامته عند الأسود، هذا الحدث قد استمر حتى لحظة وقوع الحدث الإطار وهو نزول عيسى ضيفا ومقابلته للإسكندرى .

ثانيا : الديمومة : Duration

من خلال الديمومة Duration يمكن ضبط إيقاع السرد وذلك برصد

آليات أربعة هي الحذف Ellipsis ، والخلاصة Summary ، والمشهد Scene ، والوقفة Pause .

١- الحذف : Ellipsis

ويتمثل في الأحداث التي يتصور وقوعها دون أن يتعرض النص لذكرها ، وبذلك فهو السرعة القصوى التي يتخذها السرد .

في المقامات كثيرا ما يظهر الحذف ليمر على أحداث أراد النص تهميشها، وصولا إلى الحدث الرئيس . إنها أحداث يصنع حذفها فجوات يمكن أن تتعدد التصورات التي تملؤها إذا ما كان الحذف غير محدد . يتضح ذلك في المقامة القريضية حين يقول عيسى " طرحتنى النوى مطارحها حتى إذا وطئت جرجان الأقصى... " (٦٣) . إن ماحدث لعيسى منذ طرحته النوى حتى وصوله جرجان غير مذكور بما تبدو معه المدة الزمنية المحذوفة كومضة خاطفة أشار النص فقط إلى وجودها دون أن يحددها بأية طريقة إنه حذف صريح على مستوى الشكل وغير محدد مضمونيا. وفي المقامة الساسانية مايوضح ذلك حيث يقول عيسى " أحلتنى دمشق بعض اسفارى فبينما أنا يوما على باب دارى إذ طلع على... " (٦٤) هنا نجد الحذف ضمنيا غير محدد ، فلم يشر الراوى إلى المدة الزمنية الواقعة بين وصوله دمشق ويوم وقوع الحدث، وهو لذلك حذف غير محدد .

في المقامة الموصلية نجد حذفاً آخر ، فيبين خروج عيسى والإسكندرى من دار الميت ووصولهما القرية التي يتهدها السيل ، نجد حذفاً صريحا وغير محدد فلم تتم الإشارة إلى الفترة الزمنية التي قطعها حتى الوصول إلى القرية ، يقول عيسى " فانسللنا هاربين حتى أتينا قرية على شفير واد السيل بطرفها " (٦٥)، وفي المقامة السودية هناك حذف صريح

غير محدد ، حين يقول عيسى فى نهايتها " ثم عشنا زمانا فى ذلك الجنباب
حتى أمنا فراح مشرقا ورحت مغربا " (٦٦) هناك إشارة لمدة زمنية تم حذف
أحداثها من خلال كلمة " زمانا " المنكرة ، دون أن تكون هناك قرينة تحدد ولو
بالتقريب طول هذه المدة .

يمكن استنتاج أن الحذف موجود عموما فى المقامات بهدف إسقاط
فترات زمنية، وتهميش ما وقع فيها من أحداث لصالح الأحداث الرئيسة التى
يريد النص إظهارها ، ودون أن يبدو أن وراء ذلك الحذف أية قصدية لصنع
توافق تركيبى بين المقاطع ، بهدف تضمين بعض الدلالات .

٢- الخلاصة : Summary

توجد الخلاصة Summary بكثافة فى مقامات الهمذانى مؤدية عددا
من الوظائف، ففي المقامة القريضية يمر عيسى على فترة زمنية تقدر بعدة
سنوات عارضا خلاصتها حين يقول لحظة تعرفه على الإسكندري : " ألسنت
أبا الفتح . ألم نربك فينا وليدا . ولبثت فينا من عمرك سنين " (٦٧) إن عيسى
يختصر الأحداث التى وقعت فى الفترة الزمنية التى قضاها أبو الفتح معه فى
جملتين ، مقدما بهذه الخلاصة معلومة تؤدى إلى كشف زيف ادعاء
أبى الفتح .

ولعل المقامة الكوفية تقدم نموذجا واضحا للخلاصة التى تختصر فترة
زمنية طويلة ، بما وقع فيها من أحداث فى جمل قصيرة معبرة عن محتوى
هذه الأحداث ، يقول عيسى فى بداية المقامة : " كنت وأنا فتى السن أشد
رحلى لكل عماية . وأركض طرفى إلى كل غواية . حتى شربت من العمر
سائغه . ولبست من الدهر سابغه . فلما انصاح النهار بجانب ليلى .

وجمعت للمعاد ذيلى . وطئت ظهر المروضة . لأداء المفروضة" . (٦٨) لقد
لخص عيسى فترة شبابه حتى وصوله للكهولة مشيراً إلى أحداث معينة هي ما
يعنيه ذكرها في ذلك السياق ، لتوضيح المفارقة بين سلوكه حال شبابه
وسلوكه بعد أن غزا المشيب رأسه . في المقامة نفسها يقدم الراوى خلاصة
لفترة زمنية أخرى قضاها مع رفيق رحلته وذلك في قوله " وصحبى فى
الطريق رفيق لم أنكره من سوء . فلما تجالينا . وخبرنا بحالينا . سمرت
القصة عن أصل كوفى . ومذهب صوفى" . (٦٩) إنه يعرض بصورة مجملّة
شخصية هامشية لا يتسع مقام الحديث لتفصيل القول في أبعادها مما يعد
استفادة من وظائف الخلاصة التي تعرض بإجمال الشخصيات الهامشية .

ومن مهام الخلاصة الواضحة في المقامات أيضا تقديم الاسترجاع .
ففي المقامة المضيرية يلخص أبو الفتح ما يشعره وما يتوقع حدوثه إن هو قام
بالاسترجاع يقول " قصتى معها أطول من مصيبتى فيها . ولو حدثكم بها لم
آمن المقت . وإضاعة الوقت" . (٧٠)

وفي المقامة الشيرازية تلعب الخلاصة دورا تفسيريا ، فالإسكندرى
قد وقعت له أحداث أدت إلى تبدل حاله وهيئته ، حيث كان " ذا شارة وجمال
. وهيئة وكمال" (٧١) ثم بعد مرور فترة هو " كهل قد غبر فى وجهه الفقر .
وانتزف ماعه الدهر . وقلم أظافره العدم..." (٧٢)

وحين يسأل عيسى عن سر تبدل حال الإسكندرى ، يقدم الأخير
خلاصة تفسيرية لمجمل الأحداث التي وقعت بما أدى إلى هذا التحول الشديد
في حاله يدور الحوار التالى " فقلت - أى عيسى - شد ما هزلت بعدى *

وحلت عن عهدي * فانفض إلى جملة حالك * وسبب اختلاك * فقال نكت
خضراء دمنة * وشقيت منها بابتة * فأنا منها في محنة" (٧٣)

وحين يستمر عيسى في الحوار يقدم الإسكندري خلاصة تفسيرية
ثانية توضح السر في عدم تخلصه من هذه الزيجة يتضح ذلك في الحوار
التالي : "فقلت - أي عيسى - هلا سرحت * واسترحت * فأومأ إلى
عضوه * ورجع في شدوه * وأنشأ يقول:

<u>لي تحت الذيل سيف</u>	<u>لست أسخو بقرابه</u>
<u>قد حنى ظهري وقعد</u>	<u>أمرني نسوء عذابه</u>
<u>إن يقم بحك لنا</u>	<u>خرطوم فيل في انتصابه (٧٤)</u>

إن إشارة الإسكندري إلى عضوه ، إضافة إلى الأبيات التالية لها ، تعتبر
خلاصة تفسيرية لاستمرار الأحداث التي أدت إلى تحول أبي الفتح إلى حالة
العدم تلك .

٣- المشهد : Scene

لا تكاد تخلو مقامة من مشهد scene يتم تفصيل دقائقه ، بما يكسب
الإيقاع الزمني في السرد تباطؤا ملحوظا . وربما يصح اعتبار المقامات سردا
مشهديا بالدرجة الأولى ؛ إذ غالبا ما تتكون المقامة الواحدة من مشهد واحد
يتخلله الحوار أحيانا (٧٥) .

في المقامة الأسدية يغلب إيقاع المشهد على المقامة كلها ، فهو
مستخدم في وصف لقاء الجماعة بالأسد ، وفي وصف لقائها بالفتى الهارب ،

وأيضاً فى لقاء عيسى بالإسكندرى . ويمكن الاكتفاء بموقف واحد كنموذج للمشهد ، وهو لقاء الجماعة بالأسد . يقول الراوى " وملنا مع النعاس فما راعنا إلا صهيل الخيل . ونظرت إلى فرسى وقد أرمق أذنيه . وطمح بعينه . يجذ قوى الحبل بمشافره ويخد خد الأرض بحوافره . ثم اضطربت الخيل فأرسلت الأبوال . وقطعت الحبال . وأخذت نحو الجبال . وطار كل واحد منا إلى سلاحه . فإذا السبع فى فروة الموت . قد طلع من غابه . منتفخاً فى إهابه . كاشراً عن أنيابه . بطرف قد ملئ صلفاً . وأنف قد حشى أنفاً . وصدر لا يبرحه القلب . ولا يسكنه الرعب . وقلنا خطب ملم . وحادث مهم . وتبادر إليه من سرعان الرفقة فتى :

أخضر الجلدة فى بيت العرب يملأ الدلو إلى عقد الكرب

بقلب ساقه قدر . وسيف كله أثر . وملكنه سورة الأسد فخانتته أرض قدمه . حتى سقط ليده وفمه . وتجاوز الأسد مصرعه إلى من كان معه . ودعا الحين أخاه بمثل ما دعاه . فصار إليه . وعقل الرعب يديه . فأخذ أرضه . وافترش الليث صدره . ولكنى رميته بعمامتى وشغلت فمه . حتى حقنت دمه . وقام الفتى فوجاً بطنه حتى هلك الفتى من خوفه . والأسد للوجأة فى جوفه . ونهضنا فى إثر الخيل فتألفنا منها مائت . وتركنا ما أفلت . وعدنا إلى الرفيق لنجهزه " (٧٦)

إن رصد التفاصيل يؤدى إلى الإحساس ببطء ملحوظ فى حركة الزمن داخل المشهد ، بما يتناسب مع أهمية الحدث . ويمكن الإحساس بإيقاع المشهد من خلال المقارنة بين عدد الجمل التى تعرضه وعدد الجمل التى تمثل الخلاصة فى علاقة كليهما بطول الفترة الزمنية التى يعرضها كل منهما .

فالمشهد السابق قد استغرق دقائق لا تتجاوز الساعة ، ففى حين تعرض الخلاصة - كما اتضح - أحداثا تستغرق أياما أو أشهراً أو سنينا فى عدد قليل من الجمل لايتجاوز نصف الصفحة . إن ذلك البطء فى الإيقاع الذى يحققه المشهد ، يمنح المتلقى إحساسا قويا بالمشاركة فى الحدث ، بما يحقق تفاعلا أكثر عمقا مع السرد المقدم .

٤ - الوقفة Pause

تشكل الوقفة pause الآلية الثانية الأكثر أهمية فى إيقاع المقامات الزمنى بعد المشهد scene . وتتمثل الوقفة داخل المقامات فى المنولوجات الطويلة التى عادة ما يقولها الإسكندرى معبرا عن قدرته البيانية والبلاغية . وفيها يبدو السرد وقد توقف تماما بما يدخلنا فى إطار الوصف (٧٧) وهو فى المقامات غالبا ما ينصب على حال الإسكندرى . أو ربما تمثلت الوقفة فى تفسير البطل لآلغاز الشعر كما فى المقامتين العراقية والشعرية .

وكمثال للوقفة تكفى الإحالة على المنولوجات التى يقدمها الإسكندرى فى المقامات الأهوازية (٧٨) ، والوعظية (٧٩) ، والوصية (٨٠) . إنه خطاب وعظى يؤدى إلى الإحساس بتوقف السرد ، ومثله وصف أبى العنبس الصيمرى لحاله بعد هجر الأصحاب له . (٨١)

نخلص من تحليل الزمن فى المقامات إلى أن الترتيب Order يتخذ حالتين هما :

١- حالة التوازن المثالى.

٢- حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي .

وتتم حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي من خلال آلية الاسترجاع Analepsis، وهو إما استرجاع خارجي ، أو استرجاع مزجي .

وعلى مستوى الديمومة Duration يتخذ إيقاع السرد في المقامات سرعات أربعة هي الحذف Ellipsis والخلاصة Summary ، والمشهد Scene والوقف Pause .

الفضاء الحكائى Space

عادة ما تؤدي الفضاءات فى السرد إحدى وظيفتين أو كليهما ، الأولى هى تأطير الأحداث بصنع مساحة الحركة الملائمة للشخصيات ، وكذلك برسم الخلفية المكانية الموهمة بواقعية السرد ، بما يتلاءم مع الحدث مع التفاوت فى رسم تفاصيل هذه الخلفية ، والوظيفة الثانية يمكن اعتبارها وظيفة تمثيلية ، إذ يتحول الفضاء نفسه إلى موضوع للسرد . (٨٢)

وفى مقامات الهمداني يمكن اعتبار الفضاء الحكائى منتمياً للوظيفة الأولى بقليل من الانزياح ؛ فالأماكن المختلفة فى المقامات، سواء صريحة أو ضمنية ، تلعب بالأساس دور التأطير (٨٣) ، ولكنها قد لا تنف عن حد التأطير المحايد للأحداث والشخصيات ؛ إذ من المحتمل أن تكون بعض الأماكن كما يطرحها النص دالة ، بما يخدم أية قراءة تأويلية للمقامات (٨٤) دون أن يصبح الفضاء فى ذاته موضوعاً للسرد ، ومن هنا جاء الانزياح عن الوظيفة الأولى دونما التباس مع الوظيفة الثانية .

يمكن تحليل مكون الفضاء Space فى المقامات من خلال التعرض لبعدين أساسيين ؛ الأول هو المدن التى تقع فيها الأحداث الرئيسة بوصفها الإطار الأوسع الذى يضم عالم السرد والثانى هو الأماكن المحددة التى تظهر مباشرة فى النص كالسوق والطريق والمسجد وغيرها .

من الملاحظ أن نص المقامات يحرص على ذكر المدينة التى يدور فيها الحدث الرئيس فى معظم المقامات ؛ فهناك أربعون مقامة يذكر الراوى فيها اسم المدينة فى مقابل اثنتى عشرة مقامة جاءت بدون تحديد اسم المدينة التى تدور فيها الأحداث . (٨٥) هذه المدن التى ذكرت فى المقامات كإطار للحدث تقع بين العراق وفارس والشام (٨٦) فى حين لا تظهر أية مدينة من

مصر أو المغرب العربي أو الأندلس كإطار للحدث ، مما يشير إلى أن الفضاء الكونى المؤطر لعالم المقامات ، الذى ربما عبر عن الحدود الفضائية للعالم فى ذهن المؤلف الضمنى للنص ، هذا الفضاء محدد بالجانب الشرقى من مملكة الإسلام ، وربما يشير تكرار ذكر بغداد كمدينة إطار أكثر من غيرها من المدن (تسع مرات) إلى كونها مركز هذا العالم . لعل الملاحظة السابقة عن حدود الفضاء فى المقامات تشير إلى أن الملامح الحضارية والثقافية التى يتناولها النص تتخذ من المشرق الإسلامى مادتها الأساسية، فى حين يصبح المغرب العربى مجهولا أو كالمجهول ، تماما كمالك الروم والصين وغيرها من الحضارات التى تمثل الآخر المغاير بالنسبة للحضارة الإسلامية . (٨٧)

البعد الثانى فى نص المقامات يتمثل فى الأماكن المعينة التى تدور فيها الأحداث كالطريق والسوق والمسجد وغيرها ، تلك الأماكن غالبا ما يقدم النص وصفا مجملا لها بما يجعلها مجرد إطار للحدث ، غير أن هناك انحرافا عن ذلك الوصف المجمل يحدث فى بعض المقامات ، بما يكسب المكان دلالة رمزية ، يمكن أن تتضافر مع باقى تقنيات السرد فى إنتاج دلالة محتملة للنص .

فى المقامة السجستانية يتم تحديد الفضاء بصورة لافتة، إنه يشبه إطار الصورة المزدوج ، تمثل المدينة حده الأول ، ويمثل السوق حده الثانى ، يقول عيسى : " مضيت إلى السوق أختار منزلا فحين انتهيت من دائرة البلد إلى نقطتها . ومن قلادة السوق إلى واسطتها . خرق سمعى صوت له من كل عرق معنى " (٨٨) يبدو السوق هنا مركز البلدة ، وقد اختار عيسى أن يضعه فى صورة قلادة بما يرسم صورة بصرية لاصطفاف الباعة على

جانبى الفضاء. يصل عيسى فى النهاية إلى واسطة هذا العقد ، إنه فى مركز المركز ، وهناك يظهر الإسكندرى بما تبدو معه صورة الفضاء مؤكدة لمكانته، فالإسكندرى يقع فى القلب من ذلك الفضاء ، بما يركز الانتباه مبدئيًا عليه قبل أن ينطق أو نتعرف على شخصيته ، وبما يتساقق كذلك مع مركزية الإسكندرى بوصفه نموذج البيان والقدرة الأدبية .

فى المقامة الأسدية يقف الراوى قليلا ليرسم صورةً لوادٍ ظهر له ولجماعته فى الطريق يقول : " وتاح لنا واد فى سفح جبل ندى آلاء وأئىل كالعذارى يسرحن الضفائر . وينشرن الغدائر " (٨٩) الوادى يقبع فى سفح جبل، ويبدو بقعة من الخضار المناقض لما حوله، الوادى إذن فضاء يعد بالماء والظل والأمن من الأرض يقول بعد وصف الوادى: " ومالت البهاجرة بنا ونزلنا نغور ونغور " (٩٠) ومن الواضح أن ذكر شجر الآلاء هنا لم يأت عفوا ، فالآلاء كما يشرح الشيخ محمد عبده "شجر مر طعمه وثمره غير أنه دائم الخضرة حسن المنظر وقد يشبه به من يجمل منظره ويقبح مخبره" (٩١) ولا يخفى ما فى وصف الشجر بأنه كالعذارى من إغراء يفرضه حالهم.

إن وصف الشجر فى المشهد السابق يعد أهم صفات المكان ، وهو بذلك مكان يرمز للحدث الذى سيدور فيه ، حيث يبدو الوادى جميلا من الخارج مخفيا الموت بداخله. ومن الواضح أن المقامة نفسها تؤكد المعنى السابق ؛ فحين يقابل الغلام الهارب جماعة عيسى ، يقودهم إلى عين ماء تقع أيضا فى " سفح الجبل " (٩٢) وكسابقه ، يمنح المكان وعدا بالظل والماء والأمن فى حين يخفى باطنه الموت على يد الغلام ، الذى يلعب دور الأسد بالنسبة للمكان الأول .

إذا انتقلنا إلى المقامة الجاحظية ، نجد إطالة غير معتادة في وصف الفضاء الذى يوجد فيه عيسى وصحبته يقول الراوى : "فأفضى بنا السير إلى دار .

تركت والحسن تأخذه تنقلى منه وتنتخب
فانتقت منه طرائفه واستزادت بعض ما تهب

قد فرش بساطها . وبسطت أنماطها . ومد سماطها . وقوم قد أخذوا الوقت بين آس مخضود . وورد منضود . وبن مفضود . ونأى وعود . فصرنا إليهم وصاروا إلينا . ثم عكفنا على خوان قد ملئت حياضه . ونورت رياضه . واصطفت جفانه . واختلفت ألوانه . فمن حالك بإزائه ناصع . ومن قان تلقاءه فاقع. " (٩٣) صورة الفضاء تبدأ من الإطار - الدار - مرورا بالمحتويات ، وانتهاء باستخدام الإحياءات اللونية في وصف المائدة بما عليها من أطعمة. الفضاء هنا يبدو فاعلا ، فالدار هى من ينتقى وينتخب من الحسن ، كما تبدو محتوياتها أيضا فواعل ، فكأنما فرش البساط وبسطت الأنماط ومد السماط من تلقاء أنفسهم. أما الطعام المقدم فهو يبدو جامعا لكل فاخر شهى من الأطعمة . يضاف إلى ذلك حالة الطرب التى يخلقها وجود النأى والعود .

من الممكن بعد هذا الوصف اعتبار الدار بما ومن فيها تعبيرا عن اكتمال مثالى على المستوى الحضارى ، فكل شئ يبدو وقد بلغ النهاية فى الحسن والتتاعم ، وربما يكون هذا الحسن النادر الذى تبدو مكوناته عاقلة هو ما دفع الحديث نحو اكتمال مواز على المستوى الثقافى ؛ وذلك بذكر أعلام

ثقافية يتم الوقوف من قبل الجماعة عند اثنين منها . يقول عيسى : " ونحن فى الحديث نجرى معه حتى وقف بنا على ذكر الجاحظ وخطابته . ووصف ابن المقفع وذرابطه . ووافق أول الحديث آخر الخوان . وزلنا عن ذلك المكان" (٩٤) الحديث أيضا يبدو هو الفاعل ؛ فهو يجرى ويقف بالجماعة حسبما يشاء ، بما تبدو معه الجماعة وكأنها مسيرة بدفع من حسن المكان واكتماله المثالى لصنع حسن واكتمال موازين .

وربما يأتى الوقوف على ذكر الجاحظ وابن المقفع تحديدا ، للتعبير عن ارتفاع شأنهما بصورة خاصة لعلها هى ما يحقق هذا الاكتمال الموازى على المستوى الثقافى . بناء على هذا التأويل يمكن اعتبار الفضاء هو المعادل المكانى للجاحظ وابن المقفع ، ويكون سلوك البطل أبى الفتح داخل الفضاء تعبيراً عن موقفه من الجاحظ الذى سيفصله بعد ذلك . يوصف أبو الفتح بأنه : " رجل تسافر يده على الخوان . وتسفر بين الألوان . وتأخذ وجوه الرغفان . وتفقا عيون الجفان . وترعى أرض الجيران . وتجول فى القصعة . كالرخ فى الرقعة... وهو مع ذلك ساكت لا ينبس بحرف" (٩٥) لنلاحظ حالة الاعتداء التى يقوم بها أبو الفتح وتبدو متجلية فى تشبيهات عيسى المستخدمة فى وصفه ، ولنلاحظ أيضاً عدم اكتراث الإسكندري بهذا الحسن النادر المحيط به ، وتعامله بصورة نفعية مستهينة مع الطعام الذى أبهر عيسى شكله وألوانه . فإذا صح أن نعتبر الفضاء معادلا للجاحظ وابن المقفع ، فإن تعامل الإسكندري مع مكونات هذا الفضاء يمكن اعتباره معادلا لموقفه من الجاحظ ، وبناء على ذلك كان من الطبيعى أن يظل الإسكندري صامتا لا ينبس بحرف حتى ينفلت من قبضة هذا الفضاء غير

المحايد بتساوقه مع مكانة الجاحظ ، ليبدأ أبو الفتح هجومه على الجاحظ وزعزعة مكانته في فضاء آخر ربما أكثر حيادا .

نخلص إلى أن الفضاء في المقامات ربما عبر عن الفضاء الكوني في ذهن المؤلف الضمني ، من خلال الأطر العامة لذلك الفضاء متمثلة في المدن التي تدور فيها الأحداث. ذلك الفضاء الكوني يتمثل في الجانب الشرقي من مملكة الإسلام حيث تقع المدن العراقية - بغداد تحديدا - في المركز . ومن ناحية ثانية تلعب الأماكن المعينة في النص دور تأطير الحدث وإن انحرفت أحيانا عن تلك الوظيفة ، بما يحمله النص لتلك الأماكن من دلالات رمزية ، تخرج بها عن مجرد التأطير إلى الاشتراك مع تقنيات السرد الأخرى في إنتاج دلالة محتملة للنص .

- ١ - See, Mieke Bal, "Narratology.....", p100 .
- ٢ عبد العالى بو طيب " إشكالية الزمن فى النص السردى " ، فصول ، المجلد الثانى عشر ، العدد الثانى ، ١٩٩٣ ، ص ١٣١ .
- ٣ د. السيد إبراهيم محمد : " نظرية الرواية ... " ، مرجع سابق ، ص ١٥١ .
- ٤ " مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى " ، تحقيق و شرح الشيخ محمد عبده ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٥٧ ، ص ٥ .
وسيشار إليها بعد ذلك " بالمقامات " .
- ٥ المقامات : ص ص ١٠-١١ .
- ٦ المقامات : ص ١١ .
- ٧ المقامات : ص ١٠٩ .
- ٨ المقامات : ص ٢٥٢ .
- ٩ المقامات : ص ٢٥٦ .
- ١٠ المقامات : ص ١٤ .
- ١١ المقامات : ص ١٤٢ .
- ١٢ . المقامات : ص ص ٢٤-٢٥ .
- ١٣ المقامات : ص ٢٧ .
- ١١٠

- ١٤ المقامات : ص٢٧ .
- ١٥ المقامات : ص١٢١ .
- ١٦ المقامات : ص١٠٥ .
- ١٧ -Bal, Mieke : Narratology....., p106.
- ١٨ أحمد حسين " أدب الكدية في العصر العباسي " . دار الحصاد للنشر ،
سورية ، ط٢ ، ١٩٩٥ ، ص٢٥٨ .
- ١٩ المرجع السابق ، ص٢٥٦ .
- ٢٠ المقامات : ص٥٤ .
- ٢١ المقامات : ص٥٤ .
- ٢٢ المقامات : ص ص ٧٨-٧٩ .
- ٢٣ المقامات : ص١٤٢ .
- ٢٤ المقامات : ص ص ١٥١-١٥٢ .
- ٢٥ المقامات : ص١٨٧ .
- ٢٦ المقامات : ص١٥١ .
- ٢٧ المقامات : ص١٩ .
- ٢٨ عبد الفتاح كيليطو : " المقامات : السرد و الأنساق الثقافية " ، ص٢٣ .
- ٢٩ -See, Bal; Mieke : Narratology, Introduction to the
Theory of Narrative, p.80.
- ٣٠ المقامات : ص١٠٤ . و يشير على عبد المنعم عبد الحميد إلى فكرة
قريبة في كتابه " النموذج الإنساني ... " ، مرجع سابق ، ص٥٨ .
- ٣١ المقامات : ص١٥١ .
- ٣٢ المقامات : ص ص ٢٠-٢٢ . و قد ألمح أبو الفتح لدلالة أسمه
بصورة غير مباشرة في بداية المقامة حين قال عن نفسه " أنا باكورة

اليمين و أحداث الزمن" يقول الشيخ محمد عبده " ابتداء يلغز في اسمه و هو أبو الفتح فإذا أخذت الإضافة في الاسم حقيقة كان معناه ما يكون منه الفتح وإذا اشتهر الاسم المركب كأبى الفتح جوزوا الاقتصار على الشخص منه كالفتح فيقال لأبى الفتح الفتح إذا ارتفع البس (كذا كما يقال لأبى الضيا الضياء و على هذا يصح أن يراد من قوله باكور اليمين ثمر النبع فإنه يسمى فتحا و باكورة الفاكهة أولها ... و قد تكون الإشارة إلى الحديث إنى لأجد نفس الرحمن من جهة اليمين تبشيرا بأن اليمينيين يأتون مسلمين فيفتح بهم ما أغلق من بلاد غيرهم " (ص ص ١٩-٢٠)، و عن قوله " أحداث الزمن " يقول الشيخ محمد عبده " والأحداث ما يتحدث به و أكثر ما يدور على ألسنة أهل الزمان أسماء الفاتحين و كلهم أباء فتح " (ص ٢٠) و مما يبدو أن فهم الشيخ محمد عبده لجملة أبى الفتح يعد مؤكدا لما ذهبنا إليه من قصديته، اختيار الاسم للإشارة إلى معنى الفتح و الغزو.

- ٣٣ المقامات : ص ١٧ .
- ٣٤ المقامات : ص ٩١ .
- ٣٥ حسن اسماعيل عبد الغنى : " ظاهرة الكدية في الأدب العربى الفصيح نشأتها و خصائصها الفنية " . رسالة دكتوراة ، آداب المنيا ، قسم اللغة العربية ، سنة ١٩٨٩ ، ص ٦٨ .
- ٣٦ المقامات : ص ص ١٩٠-١٩٥ .
- ٣٧ المقامات : ص ص ٢٠٠-٢٠١ .
- ٣٨ -See , Bal ; Mieké : " Narratology.....", p.81.
- ٣٩ عبد الفتاح كيليطو : " المقامات : السرد والأنساق الثقافية " مرجع سابق ، ص ٣٩ .

- ٤٠ يصل ناصر عبد الرازق الموافي إلى نتيجة مماثلة يعممها على شخصيات المقامة كلها ، انظر : " القصة العربية عصر الإبداع..." ، مرجع سابق ، ص ص ٧٥-٧٦ .
- ٤١ المقامات : ص ٩٥ .
- ٤٢ المقامات : ص ٨١ .
- ٤٣ المقامات : ص ٩٧ .
- ٤٤ انظر ؛ حسن اسماعيل عبد الغنى : " ظاهرة الكدية فى الأدب العربى الفصيح" ، مرجع سابق ، ص ١٣١ و ما بعدها . و من اللافت أن حسن اسماعيل يتعامل مع شخصية بديع الزمان بوصفه نموذجاً للمكدين فى غير موضع من دراسته . راجع ص ٦١ ، ص ٦٩ و ذلك من الأمثلة الواضحة على الخلط بين الشخصية و المؤلف الواقعى .
- ٤٥ المقامات : ص ١٤٢ .
- ٤٦ مقامات الهمذانى ، طبعة القسطنطينية ، مطبعة الجوائب ، ١٢٩٨هـ ، ص ١١ .
- ٤٧ المرجع السابق : ص ١١ . و قد حذف الشيخ محمد عبده هذه الأجزاء التى فوق الخط و غيرها من المقامة دون أية إشارة إلى أنه قام بالحذف ، ودون أية إشارة لوجودها فى بعض النسخ دون بعضها ، وكذلك فعل محمد محى الدين عبد الحميد . و الأجزاء المثبتة موجودة - فى حدود ما وقع بيد الباحث - فى طبعة القسطنطينية المشار إليها و فى تحقيق إبراهيم الأحذب الطرابلسى على هامش رسائل بديع الزمان ، و فى مخطوط للمقامات تحت رقم ٤٠٩٧ بمكتبة جامعة الدول العربية.
- ٤٨ المقامات : ص ص ٢٤٣-١٤٤ .

٤٩	المقامات : ص ٢٤٨ .
٥٠	عبد الفتاح كيليطو : " المقامات : السرد و الأنساق الثقافية " ، مرجع سابق ، ص ١٨ .
٥١	المقامات : ص ٢٠٨ .
٥٢	المقامات : ص ص ٢٠٩-٢١١ .
٥٣	المقامات : ص ٢١٣ .
٥٤	المقامات : ص ٢١٤ .
٥٥	المقامات : ص ٢١٤ .
٥٦	المقامات : ص ٢٥٠ .
٥٧	المقامات : ص ص ١٧١-١٧٢ .
٥٨	المقامات : ص ص ١٠٩-١١٠ .
٥٩	هي المقامات الأراذلية ، الأسدية ، الأذربيجانية ، الأهوازية ، البغدادية ، الجاحظية ، الساسانية ، القردية ، الحرزية ، المجاعية ، الوعظية ، العراقية ، النهيدية ، الأرمنية ، الناجمية ، النيسابورية ، العلمية ، الوصية ، الصيميرية ، الدينارية ، الشعرية ، الملوكية ، الصفرية ، التميمية .
٦٠	-See, Prince Gerald: A Dictionary of Narratology, p5.
٦١	انظر عبد العالي بو طيب : إشكالية الزمن في النص السردي ، مرجع سابق ، ص ١٣٥ .
٦٢	المرجع السابق ، ص ١٣٥ .
٦٣	المقامات : ص ٥ .
٦٤	المقامات : ص ٩٢ .
٦٥	المقامات : ص ١٠١ .
١١٤	

٦٦	المقامات : ص ١٤١ .
٦٧	المقامات : ص ٩ .
٦٨	المقامات : ص ص ٢٤-٢٥ .
٦٩	المقامات : ص ٢٥ .
٧٠	المقامات : ص ١٠٥ .
٧١	مقامات الهمذاني ، نسخة القسطنطينية ، ص ٦١.
٧٢	المرجع السابق ، ص ٦٢ .
٧٣	المرجع السابق ، ص ٦٢ .
٧٤	المرجع السابق ، ص ٦٢ . الأجزاء التي فوق الخط لم يذكرها الشيخ محمد عبده ، وأشار إشارة ملبسة ، حيث قال مائنه " قال كاتب المقامات/ فأشار إشارة أنكرتها و أنشد أبياتاً حفظتها و ما نقلتها " (المقامات: ص ١٧٠) فهل يشير قوله " كاتب المقامات " إلى عيسى بن هشام أم إلى ناسخ المقامات أم إلى بديع الزمان ؟
٧٥	أشار إلى ذلك ناصر عبد الرازق الموفى فى تحليله للزمن فى مقامات الهمذاني ، انظر : " القصة العربية عصر الإبداع... " مرجع سابق ، ص ٢٠٨ .
٧٦	المقامات : ص ص ٣٠-٣٢ .
٧٧	انظر عبد العالى بو طيب : إشكالية الزمن فى النص السردي ، مشار إليه ، ص ١٤٠ .
٧٨	المقامات : ص ص ٥٦-٥٨ .
٧٩	المقامات : ص ص ١٣٠-١٣٧ .
٨٠	المقامات : ص ص ٢٠٤-٢٠٦ .
٨١	المقامات : ص ص ٢٠٩-٢١١ .

٨٢ -See , Bal ; Mieke : Narratology. Introduction to the Theory of Narrative , pp. 95-96.

٨٣ يتحدث ناصر عبد الرازق المواقى عن " المكان " بما يوافق ذلك
فيقول " غير أن المكان فى الغالب مجرد وعاء للأحداث " ، انظر
كتابه : " القصة العربية عصر الإبداع... " ، مشار إليه ، ص ٧٦ .

٨٤ انظر مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربى ، عالم المعرفة ،
الكويت ، العدد ٢١٨ ، فبراير ١٩٩٧ ، ص ١٨١ . حيث تعامل د.
ناصر مع الحانوت فى المقامة القريضية بوصفه دالا على التأويل
الذى يذهب إليه ، و هو جمع النص بين مفاهيم تبدو متناقضة على
المستوى الحضارى ، يقول د. ناصر " انظر ماذا صنع بديع الزمان
بالحانوت . لقد فرغ الحانوت من دلالاته ، و أصبح مثابة للقريض
وأهله . و هكذا يجب أن نلائم بين الأضداء على نحو غريب " .

٨٥ المقامات التى لم تحدد اسم المدينة هى المقامات الجاحظية ، الحرزية
، الأسودية ، النهيدية ، الإبليلية ، الناجمية ، العلمية ، الوصية ،
الملوكية ، الخمرية ، المطيلية ، البشرية .

٨٦ ذكرت مدن عراقية ثمان عشرة مرة بيانها كالتالى : بغداد تسع مرات
فى المقامات الأزاذية ، البغدادية ، القردية ، المضيرية ، المجاعية ،
العراقية ، الرصافية ، الصيمرية ، الدينارية ، البصرة ست مرات فى
المقامات البصرية ، المضيرية ، المارستانية ، الوعظية ، المغزلية ،
الخلفية . ، الأهواز مرتين فى المقامتين الأهوازية و المكفوفية .
الكوفة و الموصل و حلوان كل منها مرة واحدة فى المقامات الكوفية ،
الموصلية ، الحلوانية بالترتيب . كما ذكرت مدن فارسية أربع عشرة
مرة بيانها كالتالى : جرجان ثلاثة مرات فى المقامات القريضية ،

الغيلانية ، الجرجانية . المراغة مرتين فى المقامتين الرصافية ،
الأرمنية . سجستان وأذربيجان وأصفهان وبلخ وبخارى وقزوين
وشيراز ونيسابور وسارية كل منها مرة واحدة فى المقامات
السجستانية، الأذربيجانية ، الأصفهانية ، البلخية ، البخارية ،
القزوينية، الشيرازية، النيسابورية، السارية على الترتيب. وذكرت
الشام بلفظها فى ثلاثة مقامات هى المقامات الشعرية ، التيممية ،
الشامية . كما ذكر من مدنها كل من حمص و دمشق و حلب فى
المقامات الأسدية ، الساسانية ، الحمدانية على الترتيب.

٨٧ يخالف ذلك ما ذهب إليه كيليطو من أن الرؤية الحضارية فى مقامات
الهمذاني تشمل مملكة الإسلام كلها . انظر عبد الفتاح كيليطو :
المقامات : السرد و الأنساق الثقافية " ، مرجع سابق ،
ص ص ١١-١٢ .

٨٨ المقامات : ص ١٩ .

٨٩ المقامات : ص ٣٠ .

٩٠ المقامات : ص ٣٠ . يقول الشارح عن معنى غور بتشديد الواو " أى
نأتى إلى الغور والمطمئن من الأرض " ، المقامات ، الصفحة نفسها .

٩١ المقامات : ص ٣٠ .

٩٢ المقامات : ص ٣٤ .

٩٣ المقامات : ص ص ٧٣-٧٤ .

٩٤ المقامات : ص ص ٧٤-٧٥ .

٩٥ المقامات : ص ٧٤ .

مكونات النص Text

الوصف Description

يبدو الوصف متخللاً النص السردى كله ، أو كما يصف جيرار جينيت Gerard Genette من أنه لا يوجد فعل " منزله كلية عن الصدى الوصفى " ويهدف الوقوف عند الوصف فى مقامات الهمذانى إلى كشف دوره فى تكوين بنية النص ، من خلال تتبع المناطق التى يحتل فيها الوصف مكاناً متكرراً فى كثير من المقامات ، إضافة إلى رصد أهمية الوصف فى إنتاج دلالة النص.

تلك المواقع التى يتكرر فيها ظهور الوصف هى :

- ١- فى بداية المقامة .
 - ٢- عند ظهور البطل .
 - ٣- فى حديث البطل عن نفسه خلال المقامة وفى نهايتها .
- هذا بالإضافة إلى الوصف المنفرد الذى يتخلل أجزاء المقامة .

أولا : الوصف فى بداية المقامة

فى بداية كثير من المقامات هناك ما يمكن أن تبعده وصفا للراوى أو لجماعته أو للمكان . ذلك الوصف يتمحور غالبا حول دلالات محددة ؛ حيث يخبرنا الراوى عن موقعه الجغرافى بما يشى دائما بغربته التى تحدد جانبا من سلوكه مع من حوله . وبعد هذا الإعلام عادة ما يصف الراوى ملمحا فى شخصيته، إضافة إلى وصف يدل على حالته من حيث الغنى أو الفقر . يقول فى بداية المقامة الافتتاحية : "طرحتنى النوى مطارحها .حتى اذا وطئت جرجان الأقصى .فاستظهرت على الأيام بضيايع أجلت فيها يد العمارة . وأموال وقفها على التجارة .وحانوت جعلته مثابة .ورفقة اتخذتها صحابة"^(١) يكاد الراوى فى الجزء السابق من المقامة يجمع الملامح التى سينصب عليها وصفه فى بداية معظم المقامات ؛ حيث يمكن تجريد الجزء السابق إلى الأوصاف الآتية:

١- عيسى بن هشام غريب طريح النوى، ولنلاحظ دلالة كلمة

الأقصى التى وصف بها جرجان ، على توضيح مدى غربته .

٢- عيسى غنى مستظهر على الأيام بضيايع وأموال وحانوت .

٣- رفقة عيسى يصفها بأنها " صحابة " .

إن غربة عيسى بن هشام تشكل ملمحا ملازما - تقريبا - لشخصه طول المقامات، وتبدو تلك المقامات التى لم تحتو ما يدل على غربته ، وقد ألقى عليها ظلال باقى المقامات ، بما يكسبها الجو نفسه من الإحساس بالغربة، تلك المقامات التى لا يذكر عيسى فيها غربته هى المقامات :

١- الجاحظية ٢- الإبلية ٣- الناجمية

- ٤- الوصية ٥- الصيمرية ٦- الدينارية
٧- الخمرية ٨- المطلية ٩- البشرية

ومن الملاحظ أن عيسى بن هشام لا يشارك في الحدث في كل من المقامتين الوصية والبشرية ، وكذلك فإن المقامة الصيمرية يرويها عيسى عن محمد بن إسحاق المعروف بأبي العنيس الصيمري ، حيث يتم إحلال الأخير مكان الأول ، مؤديا الوظيفة نفسها وهو أيضا مغترب ، فلم يكد يتغير في الشخصية شئ سوى الاسم .

ولقد ذكرت الغربية لفظا مرتين ؛ في المقامة الحرزية حيث يقول الراوى " لما بلغت بى الغربية باب الأبواب ... " ^(٢) وفي المقامة العلمية حيث يقول " كنت فى بعض مطارح الغربية ... " ^(٣)

إن غربة الراوى الملاصقة له تفتح أفق التوقع لهذا الكم من الأحداث الغربية التى تمر به ، بما تتيحه تلك الغربية من توسيع لمسرح الحدث ، ومن ناحية ثانية فإن الاغتراب والترحال الدائمين يبرران اللقاءات المتكررة بين الراوى والبطل/المكدى ؛ لما هو معروف عن المكدين من عدم الاستقرار ودوام الارتحال .

لايقف دور غربة الراوى عند ذلك فقط ، اذ تعتبر الغربية عنصرا رئيسا فى ظهور الجماعة المتألفة التى غالبا ما تضم عيسى ، تلك الجماعة التى تمثل وجودا نقيضا للغربة بما تخلقه من ألفة ودفع كما سيتضح لاحقا . الملمح الثانى للوصف الموجود فى بدايات المقامات يتصل بشخص عيسى بن هشام من حيث الغنى أو الفقر ، ومن حيث اهتماماته الشخصية التى غالبا ما تؤسس للحدث الرئيس فى كل مقامة . ولعل العناصر الأكثر جوهرية من أوصاف عيسى تظهر بوضوح فى بداية المقامة البلخية حيث يقول :

" نهضت بى إلى بلخ تجارة البز. فوردتها وأنا بعذرة الشباب .وبال
الفراغ.وحلية الثروة. لا يهمنى الا مهرة فكر أستقيدها .أو شرود من الكلم
أصيدها " (٤)

هذه الأوصاف نلمح فيها الثابت والمتغير ؛ فعيسى طوال ظهوره فى
المقامات منشغل بتحصيل العلم - المقصود علوم اللغة والأدب - ولكنه أحيانا
يكون تاجرا كما فى المقامات القريضية ،والبليخية ،والأرمنية ،وأحيانا هو
قاض كما فى المقامتين الشامية والخلفية، ومرة حاكم كما فى المقامة التميمية،
وغالبا ما لا يفصح عيسى عن هذا الجانب من شخصه ، لكنه فى كل تلك
الأحوال مهتم بالأدب وشئونه واللغة وغريبها، ذلك الاهتمام لا يتم الإفصاح
عنه دائما بصورة صريحة، إنه ملمح قار فى شخصيته يمكن أن نتعرف عليه
بسهولة. فهو فى المقامة الأسدية يتمنى لقاء الإسكندرى لما سمعه عن بلاغة
الأخير وفصاحته يقول "كان يبلغنى من مقامات الإسكندرى ومقالاته ما
يصغى إليه النفور .وينتفض له العصفور. ويروى لنا من شعره ما يمتزج
بأجزاء النفس رقة. ويغض عن أوهام الكهنة دقة. وأنا أسأل الله بقاءه
حتى أرزق لقاءه"^(٥) وفى السجستانية يستوقف عيسى خطيب لما له من قدرة
على إثيان المعانى يقول: "خرق سمعى صوت له من كل عرق معنى
فانتحيت وفده"^(٦) وهكذا يمكن أن نلمح فى كل مقامة تقريبا ما يقود إلى أن
الاهتمام بالأدب واللغة من الملامح الأساسية فى شخصية عيسى.

يتراوح حال عيسى ،بحسب ما يصف فى بدايات المقامات ، بين
الغنى والفقر ؛ فهو غنى يصف غناه فى كل من المقامات القريضية ،
والبليخية، والأذربيجانية ، والبصرية ،والأسودية . ويكون لهذا الغنى دور فى
خلق الجو الملائم للحدث ، ففى البليخية مثلا يأتى ذكر الغنى فى سياق طرح
عيسى لأهم صفة فيه ، إنه لا ينشغل بشئ قدر انشغاله بـ "مهرة فكر" أو

"شروء من الكلم" وكأن الغنى والشباب وراحة البال هي مكونات لحالة مثالية تسمح بتسليط الضوء دون تشويش على أهم صفات الراوى : وفى المقامة البصرية يأتى وصف الغنى ضمن وصف حالة من حالات رغد العيش ، متمثلة فى كل ما يحيط بالراوى وما يفعله بما يشكل طرفا من طرفى نقيض يمكن أن تنهض عليهما بنية المقامة يقول : "دخلت البصرة وأنا من سنى فى فناء ومن الرى فى حبر ووشاء ، ومن الغنى فى بقر ووشاء ، فأنتيت المربد فى رفقة تأخذهم العيون و مشينا غير بعيد إلى بعض تلك المنتزهات فى تلك المتوجهات ، وملكنا أرض فحللناها وعمدنا لقداح اللهو فأجللناها مطرحين للحشمة إذ لم يكن فينا إلا منا ، فما كان بأسرع من ارتداد الطرف حتى عن لنا سواد تخفضه وهاد وترفعه نجاد " (٧) إن هذا الجو يبدو على النقيض من حالة القادم إليهم كقطعة من الليل فى وسط هذا النهار الذى عماده الغنى واللهو والخصب والألفة ، هذا القادم قد أتى إليهم بعد أن تبدلت حالته ليصبح بعد فضل قد وطئ له فى أهله - وهو ما يشبه حالهم - فقيرا معوزا يعول أطفالا جياعا كأنهم حيات أرض مقفرة يقول : "أنا رجل من أهل الإسكندرية من الثغور الأموية قد وطأ لى الفضل كنفه ورحب بى عيش ونمانى بيت ثم جعجع بى الدهر عن ثمة ورمه وأتلا نى زغاليل حمر الحواصل:

'كانهم حيات أرض محلة فلو يعضون لذكى سمهم " (٨)

ما يعيننا فى هذا التقابل هو دلالة ذكر الغنى المتمثل فى البقر والشاء ، علامة الطعام الفاخر ، فى مقابل الجوع الذى يوصف به أطفال ذلك القادم. ذلك التقابل الذى ينتظم بنية المقامة التى تجسد فى جانب منها حال الدهر وتقلبه "بأسرع من ارتداد الطرف" (٩).

وفى المقامتين الأذربيجانية والأسودية يكون غنى عيسى بن هشام سببا فى الحركة الافتتاحية لعالم المقامة ، إن عيسى فى كليهما هارب لما اتهمته الجماعة به من السلب أو الاستنثار بكنز دونهم . يقول فى مفتح الأذربيجانية : " لما نطقنى الغنى بفاضل ذيله . اتهمت بمال سلبته أو كنز أصيبته . فحفظنى الليل . وسرت بى الخيل . وسلكت فى هربى مسالك لم يرضها السير " (١٠) وفى بداية الأسودية يقول " كنت أتهم بمال أصيبته فهمت على وجهى هاربا " (١١) .

وبالمنطق نفسه يتحول الفقر إلى محرك للحدث ؛ ففى المقامة البغدادية يكون فقر عيسى بن هشام مبررا لما قام به من احتيال على المزارع الساذج ، أو بمعنى آخر يكون مبررا ليتلبس عيسى شخصية الإسكندرى .

وفى المقامة المجاعية يصف عيسى نفسه بأنه " فقير كده الجوع وغريب لايمكنه الرجوع " (١٢) ويكون هذا الفقر هو المحرك للحدث الرئيس ؛ وهو تلاعب الإسكندرى بشهوة عيسى وإطعامه إياه الوهم .

وصف الراوى نفسه عموما فى بداية المقامة بشكل عنصرا دالا فى حركة الحدث فيها . ففى الكوفية يصف عيسى شبابه وكهولته وتحولته من الحالة الأولى إلى الثانية بقوله : " كنت وأنا فتى السن أشد رحلى لكل عمارة وأركض طرفى إلى كل غواية حتى شربت من العمر سائغه ولبست من الدهر سابغه ، فلما انصاح النهار بجانب ليلى وجمعت للمعاد ذيلى وطئت المروضة لأداء المفروضة " (١٣) إن هذا التحول من الشباب بما يصاحبه إلى الكهولة بما تقتضيه يمكن أن يتوازى مع تحول نقيض للطارق الذى زار عيسى وصاحبه ، ذلك الذى يصف نفسه بأنه : " وفد الليل وبريده وفل الجوع وطريده وحر قاده الضر والنزمن المر ... " (١٤) ثم يكشف عن حقيقة ————— فى نهاية المقامة بقوله :

أنا لم شئت لا تخـذ
ت سقوفنا من الذهب^(١٥)

تبدو تلك الجماعة نقيضا لحالة الغربة الملازمة للراوى ،إنها وطن مصغر يشمل تقريبا أهم ما يحققه الوطن من الشعور بالأمان والدفع . ولعل تكرر وصف هذه الجماعة فى معرض الوصف نفسه الذى يجسد حالة الغربة، يشير إلى عمق الرؤية الفنية التى صدرت عنها مقامات الهمذاني ؛ حيث يعبر وجود الضدين فى معرض وصف واحد عن إدراك للوجود لا يرى فيه طرفا فى حالة انفصال عن الأطراف الأخرى ، إذ ربما وجد الشيء فى نقيضه. وقد لاحظ عبد الفتاح كيليطو أن كل مكان يذهب إليه الراوى عيسى والبطل الإسكندرى يمثل منزلهما الأبوى ، الذى هو مملكة الاسلام كلها ، ويدل لذلك بالألفة المحيطة بمشهد ظهور الراوى والبطل ، تلك الألفة التى ربما كان أحد أهم عناصر تكوينها هو تلك الجماعة التى تضم الراوى يقول كيليطو " ومثل ابنين ضالين لن يعود أبو الفتح الإسكندرى وعيسى بن هشام إلى المنزل الأبوى . وهل لذلك حقا أهميته؟ أينما عبرا فهما فى بيتهما ، ومهما كانت الأرض التى يطنأها ، يظان مواطنين من مواطنى مملكة الاسلام التى تشكل على طول امتدادها منزلهما الأبوى ...ولذلك فالشخصيتان

الرئيسيتان فى المقامات تتحركان خلال منظر وإن كان متغيراً فهو دائماً مألوف" (١٧) إنهما مغتربان وليسا بمغتربين فى الوقت نفسه، لاينعمان بالوطن وينعمان به فى كل مكان يتواجدان فيه .

فى سبيل تأكيد الدلالة السابقة نقف عند وصف تلك الجماعة فى مقامات الهمذانى ودورها فى صنع الدلالة.

مما يلتفت النظر بداية عبارة تكررت مرتين فى المقامتين الجرحانية والبصرية ، وهى جملة " ما فينا إلا منا " أو " لم يكن فينا إلا منا " (١٨) إنها تعبر عن الانتماء الذى خلقه أفراد تلك الجماعة تجاه بعضهم البعض، ثم يأتى تفصيل ملامح تلك الجماعة فى المقامات الأهوازية والبصرية والبخارية والناجمية والخمرية والمطلبية . ويعد ما جاء فى المقامتين الأهوازية والمطلبية إجمالاً لما تتأثر عبر المقامات من وصف لتلك الجماعة ، يقول الراوى فى بداية الأهوازية : "كنت بالأهواز فى رفقة متى ما ترق العين فيهم تسهل . ليس فينا إلا أمرد بكر الآمال أو مختط حسن الإقبال مرجو الأيام والليال " (١٩) هذا الوصف يقود إلى نوع الحديث المعبر عن تألف هذه الجماعة التى تبدو مثالية ، بما يعمق الإحساس بالألفة والانتناس والتكامل يقول "فأفضنا فى العشرة كيف نضع قواعدها والأخوة كيف نحكم معاقدها والسرور فى أى وقت نتقاضاه والشرب فى أى وقت نتعاطاه والأنس كيف نتهاداه وفانت الحظ كيف نتلافاه والشراب من أين نحصله والمجلس كيف نرتبه" (٢٠)

هذه الجماعة تواجه بنقيضها فى اللحظة نفسها التى انتووا فيها المضى فى تنفيذ ما يؤكد تألفهم وانتناسهم، يقول: " ولما أجمعنا على المسير استقبلنا رجل فى طمرين فى يميناه عكازة وعلى كتفه جنازة " (٢١) وكان من الطبيعى أن ينفروا منه ومن جنازته "فتطيرنا لما رأينا الجنازة وأعرضنا

عنها صفحا وطويها دونها كشحا" (٢٢) غير أن هذا النقيض يصر على وجوده بصورة عنيفة "فصاح بنا صيحة كادت لها الأرض تنفطر و النجوم تنكسر" (٢٣) ثم ينطلق بعد ذلك فى خطاب وعظى هو نقيض لما انتووه. هكذا لايقف وصف هذه الجماعة عند دلالاته على نقيض الغربة؛ إذ يبرز نقيضها - أى الجماعة - داخل المقامة لتتشكل دلالة بحوى مستويين من مستويات وحدة الأضداد .

وفى المقامة المطلوبة يبدأ الراوى بقوله " اجتمعت يوما بجماعة كأنهم زهر الربيع أو نجوم الليل بعد هزيع ، بوجوه مضية قد تناسبوا فى الزى والحال وتشابهوا فى حسن الأحوال فأخذنا نتجاذب أذيال المذاكرة ونفتح أبواب المحاضرة" (٢٤) إنها الجماعة المتجانسة نفسها ، غير أن الوصف هنا ركز على الشكل البراق الذى بدوا عليه ، إنه يهتم بذكر تناسب الزى ورغد العيش الذى يميزهم جميعا . وهكذا يمهد الوصف لنوع الحديث الذى تجاذبوا أطرافه، إذ تطرقوا إلى " مدح الغنى وأهله وذكر المال وفضله وأنه زينة الرجال وغاية الكمال " (٢٥) وبالألية نفسها التى حدثت فى المقامة الأهوازية ، تحتوى تلك الجماعة نقيضها الذى يبرز من داخلها بصورة فجائية ، إنه الإسكندرى الذى يدل سمته الخارجى وصمته على أنه من الزهاد . يصفه عيسى بقوله " وفى وسطنا شاب قصير بين الرجال مخفوف السبال لاينبس بحرف ولايخوض معنا فى وصف " (٢٦) إن وجود هذا الشاب بداية يبدو نقيضا لحالتهم ، فهو منفرد بصمته حال تبادلهم الحوار وهو " مخفوف السبال " كهيئة الزهاد فى حين نجدهم " تناسبوا فى الزى والحال وتشابهوا فى حسن الأحوال " .

فلما وصلوا إلى مدح الغنى وذكر المال وفوائده يبرز هذا النقيض " فكأنما هب من رقده أو جضر بعد غيبته وفتح ديوانه وأطلق لسانه " (٢٧) ثم

ينطلق - كالأهوازية - فى خطاب نقيض لهم ، هذا هو المستوى الأول من وحدة الأضداد قد تحقق عبر الجماعة.

المستوى الثانى من هذه الوحدة ينكشف بعد أن يتبين هذا الشاب عن الإسكندرى الشحاذ الذى يسعى إلى المال ، بما يعد نقيضنا للصورة التى ظهر بها هو نفسه فى بداية المقامة .

ذلك التأويل ينهض بالأساس على وصف الجماعة الذى صدره لنا الراوى فى بداية المقامتين ، وهو يعد مثالا للدور الذى يمكن أن يلعبه وصف تلك الجماعة فى إنتاج الدلالة فى باقى المقامات التى ظهر فيها هذا الوصف.

ثانيا : الوصف عند ظهور البطل

غالبا ما يعد الوصف ممهدا للتجلى الذى سيتخذ بطل المقامات - الإسكندرى - ذلك البطل الذى يقول عنه عبد الفتاح كيليطو إنه " مجموع من الممكنات يستطيع حسب هواه إخراجها إلى الفعل واحدا بعد الآخر ... إنه ليس ملازما إلا بصورة مؤقتة للمظهر الذى يبدو فيه " (٢٨)

انطلاقا من الفرضية السابقة يمكن تتبع دلالة الأوصاف التى تسبق ظهور البطل . تلك الأوصاف قد تتشابه نتيجة وجود ثوابت فى شخص البطل فهو بالأساس شحاذ أديب .

فى المقامة الافتتاحية يسبق الوصف حديث البطل مؤسسا لبعد الأديب العارف . يقول الراوى : " وتلقأنا شاب قد جلس غير بعيد ينصت وكأنه يفهم ويسكت وكأنه لا يعلم " (٢٩) إنه يتخذ سمت العلماء بإنصاته وهدوئه الذى يخفى علمه . وفى المقامة التالية مباشرة يصور الوصف البعد الثانى المؤسس لشخصية البطل يقول الراوى : " أخذت عيناي رجلا قد لف رأسه ببرقع حياء

ونصب جسده وبسط يده واحتضن عياله وتأبط أطفاله وهو يقول بصوت يدفع الضعف فى صدره والحرص فى ظهره .."(٣٠).

الوصف الذى يسبق ظهور البطل عادة ما ينصب على أحد هذين البعدين ، حيث نجد وصفه كشحاذ معوز فى كل من المقامات الأسدية، الأذربيجانية، والجرجانية، والمكفوفية، والبخارية، والساسانية، والعراقية، الحمدانية، إضافة إلى الأزارية . ونجد وصفه كأديب عالم فى كل من المقامتين الشعرية والقريضية، إضافة إلى ما تتأثر عنه من وصف فى مقامات مختلفة كالمضيرية .

أما باقى الأوصاف التى تسبق ظهور البطل - الإسكندرى غالبا - فهى متنوعة بتنوع التجليات التى يتخذها . وأحيانا يعمل الوصف على كسر التوقع لما يبطنه ذلك البطل فهو مرة " شاب فى ملء زى العين "(٣١) ومرة " راكب تام الآلات "(٣٢) أو هو " راكب شاكى السلاح "(٣٣) وفى كل تلك الحالات يفصح الظاهر عن الإسكندرى كما يعرفه القارئ .

إن تجليات البطل الإسكندرى تتفاوت تفاوتاً كبيراً مما سيتم التعرض له فى تناول الشخصية ، وما يعنينا الآن هو أن الوصف الذى يسبق ظهوره غالبا ما يعمل كدال على طبيعة التجلى الذى ستتخذها شخصية الإسكندرى فى كل مقامة .

وسنتعرض لمثالين لذلك .

المثال الأول فى المقامة الحلوانية حيث يوصف الإسكندرى - وهو هنا مشارك فى البطولة وليس البطل الأروحد - بأنه " لطيف البنية مليح الحلية فى صورة الدمية "(٣٤) هذا الوصف يبعد الإسكندرى خطوة عن عالم الأحياء ، العالم الإنسانى ، ويقر به الخطوة نفسها من عالم الأشياء أو عالم المثل ، إذ تعتبر الدمية هى مركز الوصف ؛ فالرجل دمية جميلة التصوير

والهيئة ، هذا الوصف يعتبر مقدمة تتسق مع حالة الجنون التى يتلبسها الإسكندرى ، تعبيراً عن حالة قصوى من الحمق ، الذى طالما أشار علينا بممارسته طوال المقامات .

وفى المقامة البصرية يأتى الوصف السابق لظهور الإسكندرى دالاً على طبيعة التجلى الذى سيتخذه بوصفه نقيضاً لحالة الجماعة التى تضم عيسى ، فهو يظهر ككتلة من السواد تتحرك باتجاههم كما سبقت الإشارة . يقول الراوى : " عن لنا سواد تخفضه وهاد وترفعه نجاد " (٢٥) .

ثالثاً : الوصف فى حديث البطل عن نفسه

عندما سألت الجماعة البطل الإسكندرى عن أدبه وأخباره أجاب قائلاً " خذهما فى معرض واحد " (٣٦) ويبدو أن هذا الجمع بين قدرته الأدبية وحاله يمثل صيغة أثيرة لديه؛ فكثيراً ما يصف حاله شعراً أو نثراً بليغاً يأخذ بالألباب مكملًا بذلك قدرته الأدبية لدى مخاطبيه .

يمكن التعرف على حال أبى الفتح -المزعومة دائماً- من خلال وصفه لنفسه إن شعراً أو نثراً ، وهو يجمع معظم الأوصاف التى تفصلها المقامات فى المقامة الافتتاحية فيقول:

أما ترونى أتغشى ظمرا	ممتطيا فى الضر أمرا مرا
مضطربنا على الليالى غمرا	ملاقيا منها صروفا حمرا
أقصى أمانى طلوع الشعري فقد	عنينا بالأمانى دهرا
وخان هذا الحر أعلى قدرا	وماء هذا الوجه أغلى سعرا
ضربت للسر قبابا خضرا	فى دار دارا وإيوان كسرى
فانقلب الدهر لبطن ظهرا	وعاد عرف العيش عندى نكرا

لم يبق من وفري الا ذكرا ثم إلى اليوم هلم جرا
لولا عجوز لى بسر من را وأفرخ دون جبل بصرى
قد جلب الدهر عليهم ضرا قتلت يا سادة نفسى صبيرا^(٣٧)

فى الأبيات التسعة السابقة ألزم الإسكندرى نفسه التصريح ، وفى الوقت نفسه أجمل أوصاف حاله التى ستفترق بعد ذلك فى معظم المقامات ، إنه كما وصف مهلهل الثياب يتأبط حقدا على الأيام التى ابتلته بالشدائد والخبائث ، وهو يتمنى أن تشتد حرارة الجو حتى يتقى البرد الذى لا تحميه منه أطماره ، ثم يصف نفسه بعد ذلك بأنه كان على القدر له منازل فى أنحاء الأرض، ثم أن الدهر انقلب عليه فتبدلت حاله ، وأخيرا يذكر أنه يعول زوجة وأولادا لولا ما يلاقونه لحبس نفسه حتى يموت صبيرا .

ما يصف الإسكندرى به حاله فى معظم المقامات لا يكاد يخرج عن الأوصاف السابقة ، وكأنه أراد أن يعرف نفسه وحاله إجمالا . فنجد فى المقامة الأزادية ينشد خمسة أبيات لاتخرج عن المعانى السابقة ، وقد التزم فيها التصريح أيضا تأكيدا لقدرته الأدبية . وفى المقامة البلخية يصف أصله الشريف بقوله " نمتنى قريش ومهد لى الشرف فى بطائحها "^(٣٨) وفى السجستانية يخطب البطل خطبة طويلة يصف فيها نفسه بالأوصاف السابقة، يضاف إليها أنه كان فارسا شجاعا ، طالما حارب وغزا غير هياب الموت. وفى المقامة الكوفية يصف نفسه بأنه " وفد الليل وبريده . وفل الجوع وطريده . وحر قاده الضر والزمن المر . وضيع وطؤه خفيف . وضائته رغيف . وجار يستعدى على الجوع والجيب المرقوع . وغريب أوقدت النار على سفره . ونبح العواء على أثره . ونبذت خلفه الحصيات وكنست بعده العرصات . فنضوه طليح و عيشه تبريح . ومن دون فرخيه مهامه

فيح^(٣٩). ومن اللافت أن البطل في المقامة الناجمية - وهو شخص الناجم - يصف نفسه تقريبًا بالكلمات نفسها التي استخدمها الإسكندري في الوصف السابق .

يمكن أن نجد هذا الوصف أو بعضه في كل من المقامات البصرية ، والمكفوفية ، والبخارية ، والعراقية ، والخلفية. اما المستوى الثانى من الوصف في حديث البطل غالبا ما يأتى في نهاية المقامة منصبا على البعد الأكثر عمقا في ذاته ؛ وهو قدرته على التلون والخداع ، ومجاراة الأيام والناس اللذين كثيرا ما يصفهما بالتقلب والحق . ودائما ما يأتى هذا الوصف شعرا .

يقول في نهاية المقامة القريضية :

ويحك هذا الزمان زور
لا تلنزم حالة ولكن
وفي نهاية الأزاوية يقول :

فقص العمر تشبيها
أرى الأيام لا تبقى
فيومها شرها في
على الناس وتمويها
على حال فأحكيها
ويوما شررتي فيها^(٤٠)

ويقول في نهاية البلخية واصفا قلبه هو نفسه :

إن الله عبيدا
فهم يمسون أعرا
أخذوا العمر خيطا
با ويضحون نبيطا^(٤١)

ويصف في نهاية الكوفية حقيقة ثروته بقوله :

انا في ثروة تشقى م
ويقول وصفا للناس في نهاية الأصفهانية
لها بردة الطرب^(٤٢)
والناس حمر فجوز
وابرز عليهم وبرز .

ماتشتهيه ففروز^(٤٤)

حتى إذا نلت منهم

وغالبًا لا يخرج الوصف الذى تلقاه على لسان البطل فى نهاية المقامة شعورًا عن الأغراض السابقة وذلك فى كل من المقامات : الأذربيجانية، والقزوينية، والساسانية، والقردية، والموصلية، والمارستانية، والمجاعية، والحمدانية، والأرمنية، والعلمية، والخمرية، والمطلبية .

نخلص مما سبق إلى أن هناك مواضع يجئ فيها الوصف بصورة متكررة ، لأداء وظائف صريحة أو رمزية ، تشترك تلك الوظائف فى خلق بعض السمات المميزة لنوع المقامات ، بما يحققه الوصف فى هذه المواضع من رسم للشخصيات ، أو تحريك للحدث أو إكمال له .

رابعاً : الوصف فى غير المواضع السابقة

لا يقف وجود ودور الوصف - أو الصدى الوصفى - عند المواقع الثلاثة السابقة، بل يتعداها متخللاً أجزاء النص، ومبرزاً معالم مختلفة من الواضح أنها تشترك بصورة جوهرية فى إنتاج دلالة كل مقامة على حدة . ذلك يدعو إلى إعادة النظر - فى حالة تحليل المقامات - فى الوظيفة الأولى التى ذكرها جينيت G. Genette للوصف وهى الوظيفة التزيينية ، إذ يبدو أنه لا يوجد وصف فى المقامات يحقق تلك الوظيفة ؛ فغالبا ما يكون الوصف دالا بصورة أو بأخرى فى المعنى الكلى لكل مقامة ، وإن احتاج الأمر أحيانا إلى بعض التأول . ويمكن اختبار ذلك فى مقامتين لمجرد التمثيل.

فى المقامة الأزادية يصف عيسى بائع الفاكهة وبضائعه وما ابتاعه منها بقوله "فسرت غير بعيد إلى رجل قد أخذ أصناف الفواكه وصنفها . وجمع أنواع الرطب وصففها . فقبضت من كل شيء أحسنه وقرضت من كل نوع أجوده"^(٤٥)

ربما يبدو الوصف السابق زائداً عن حاجة القصة الأساسية ولعله كان يكفى أن يقول عيسى " فسرت غير بعيد إلى بائع فاكهة ابتعت منه كذا وكذا ... " غير أنه من الممكن أن نكتشف خلاف ذلك إذا ما تأملنا باقى المقامة ، إذ بمجرد أن يجمع عيسى ما ابتاعه فى إزاره يقابل رجلا " قد لف رأسه ببرقع حياء ونصب جسده وبسط يده واحتضن عياله وتأبط أطفاله " (٤٦) لتأمل أولا حال الرجلين ؛ بائع الفاكهة والثانى الذى لف رأسه، إن الأول يمكن أن نصفه بقليل من الاختزال بأنه صاحب بضائع مبسطة تنتمى إلى الجانب المشرق للذائدى من الحياة ، أما الثانى فإنه صاحب بضائع مطوية إلى جسده، إنه يحتضن عياله ويتأبط أطفاله، بما تنعكس دلالاته على كلمتى نصب وبسط الواصفين لجسده ويده ، لتنتج فى النهاية حالة من التكس حول جسده يمكن اعتبار تلك الحالة نقیضا لحالة الرجل الأول ؛ فحالة الشحاذ تنتمى للجانب المظلم من الحياة . ويأتى هنا دور عيسى الذى أخذ من الرجل الأول - بائع الفاكهة - أفضل ما لديه ليفرغه فى نهاية المقامة عند الرجل الثانى - الشحاذ - لتحقيق حالة وجودية تجمع النقيضين؛ إذ إن ما تنتهى إليه المقامة فى هذه النقطة هو انتقال أفضل ما فى الجانب المشرق من الوجود ليستقر فى أشد حالات هذا الوجود إظلاما. يمكن اعتبار ذلك إشارة إلى تلك الرؤية العميقة للوجود التى ترى الأشياء فى وجودها المتشاك ، بما ينفى عنها ضديتها المتوهمة .

يدعم هذه الرؤية تلك الأبيات التى وصف بها الرجل الثانى - وهو الإسكندرى كما سيتضح - حالته مركزا الدلالة حول رغبته فى طعام خشن، هو على النقيض فيما يبدو مما يملكه الأول - بائع الفاكهة - حيث يقول الإسكندرى :

" ويلي على كفين من سويق أو شحمة تضرب بالدقيق

أوقصعة تملأ من خرديق	يفثأ عنا سطوات الرقيق
يقيمنا عن منهج الطريق	يارازق الثروة بعد الضيق
سهل على كف فتى لبريق	ذى نسب فى مجده عريق
يهدى إلينا قدم التوفيق	ينقذ عيشى من يد الترنيق ^(٤٧)

إن ما يطلبه هو جريش الشعير والقمح المقلين ، بما يناقض الوصف الذى يصور الفاكهة لدى الرجل الأول .

ولكى تكتمل دلالة المقامة طبقاً لهذه الرؤية، يكشف الشحاذ عن وجه أبى الفتح الإسكندرى الذى موه على عيسى حاله ، بما يجتمل معه أن يكون الإسكندرى مالكاً لمثل ما أعطى له ؛ محققاً بذلك المستوى الثانى من وحدة الأضداد . يقول:

" فقص العمر تشبيها	على الناس وتمويهها
أرى الأيام لاتبقى	على حال فأحكيها
فيوما شرها فى	ويوما شرى فيها ^(٤٨)

إن الوصف الذى يبدو عارضاً فى بداية المقامة يمكن أن ينتظم فى رؤية عامة كرمز دال مؤسس لدلالة محتملة للمقامة ، بما يتعارض مع فكرة الوظيفة التزيينية للوصف التى قال بها جينيت .

النموذج الثانى يبدو كذلك وصفاً عارضاً فى بداية المقامة الفزارية؛ حيث يرتحل عيسى قاصداً الوطن فيصف الليلة التى وقع فيها الحدث الرئيس بأنها " ليلة يضل فيها الغطاء ولا يبصر فيها الوطواط "^(٤٩) ذلك الوصف لليلة يأتى داخل حركة دالة متدرجة بداية من النهار : - *فظللت أخبط ورق النهار بعصا التسيار* "^(٥٠) مروراً بنزول الليل الذى يبدو بحرراً "وأخوض بطن الليل" "^(٥١) انتهاء إلى أعماق حالات الظلمة ، حيث يأتى وصف الليلة التى يضل فيها طير القطا والوطواط، بما عرف عنهما من قدرة على الاهتداء فى

الظلام . فى هذه اللحظة التى تتراكم فيها طبقات من الظلمة يظهر الفارس الذى روع عيسى ظهوره ، يظهر فى حالة شبيهة بالظلمة المحيطة ، فهو يصف نفسه بقوله " *دون اسمى لثام لاطميطه الأعلام* " ^(٥٢) يبدو منتهى الظلام المادى الذى جسده وصف الليله وقد أسلم عيسى إلى ظلام معرفى مواز فى مواجهة هذا الراكب التام الآلات. ثم تبدأ حركة نقيضة من التعرف أو الإشراق ، عن طريق مدار بين عيسى والراكب من حوار أزال تدريجياً تلك الظلمة المعرفية ، لتنتهى المقامة بتبديد كامل لها ؛ حيث ينكشف الراكب فإذا هو أبو الفتح الإسكندرى الذى يعرفه عيسى معرفة عميقة . بالمنطق نفسه يمكن أن ينتظم الوصف الموجود فى أنحاء المقامات داخل تأويلات محتملة بما ينفى فكرة وجود الوصف كاستراحة فى مجرى السرد على الأقل فيما يخص نص المقامات.

٢ - الخطاب

عادة ما تتواجد خطابات مختلفة داخل السرد ، إذ من الصعب أن نجد سردا نقيا يقف فقط عند حدود الخطاب المشكل لمقتضياته ، دون أية اختراقات من نوع أو أكثر من الخطابات التي لا تتشارك في رسم هذه المقتضيات . لا ينفي ذلك عن تلك الخطابات اشتراكها في إنتاج الدلالة الكلية للنص ، فهي على أية حال موجودة هناك داخل السرد .

بالنسبة لمقامات الهمداني تبرز خاصية دفعت كثيرا من الباحثين إلى اعتبار المقامات نصا تعليميا بالدرجة الأولى ، تلك الخاصية هي الاستطرادات الخطابية التي تلفت النظر إلى الخطاب ذاته، دون أن تسهم غالبا في تشكيل عالم السرد، بما يجعل تلك الاستطرادات تبدو نتوعا في جسد السرد .

يمكن اعتبار الخطة العامة التي قام عليها عالم المقامة السردى مبررا كافيا لدخول أنواع من الخطابات في السرد . تلك الخطة تقوم بالأساس على اللقاءات المتكررة بين الراوى عيسى بن هشام والبطل الاسكندري ، مع الأخذ في الاعتبار الصفات المميزة لكليهما ، فالراوى يبحث عن الأدب في مظانه ، وفي الوقت نفسه يمثل البطل هدف هذا البحث ، إنه شحاذ محتال ، وأديب يملك جوامع الكلم من شعر ونثر ، من هنا كانت الخطابات المتنوعة داخل المقامات معبرة عن قدرته البيانية من ناحية، ومجسدة للتجلى الذى تتخذه شخصيته في كل مقامة من ناحية أخرى . قد تكون تلك الخطابات مشتركة في تأويل عام للنص ، غير أنه من وجهة نظر سردية يمثل الاستطراد في الخطاب نتوعا في جسد السرد كما سبقت الإشارة .

وفي حين نجد بعض المقامات تخلو ، أو تكاد من الخطابات الزائدة عن حاجة السرد ، مثل المقامات المضيرية ، والأسدية ، والصيمرية والحلوانية ، والبغدادية ، والموصلية، في حين ذلك ، يمكننا أن نلمح التزييدات

الخطابية (شعرا أو نثرا أو كليهما) فى معظم المقامات . وفيما يلى تمثيل لذلك .

فى المقامة القريضية يفيض البطل الإسكندرى فى خطاب نقدى حول الشعراء وأشعارهم ، بتشجيع من الجماعة التى تلعب دور سائل يفتح نافذة لمرور هذا الخطاب إلى داخل السرد ، تسأله الجماعة عن امرئ القيس فيجيب الإسكندرى بقوله : "هو أول من وقف بالديار وعرضاتها . واغتنى والطير فى وكناتها ووصف الخيل بصفاتهما ولم يقل الشعر كاسبا ولم يجد القول راغبا ففضل من تفتق الحيلة لسانه وانتجع للرغبة بنانه." (٥٣) وهكذا يسأله عن النابغة ، وزهير ، وطرفة ، وجريير والفرزدق ، والقدماء والمحدثين من الشعراء . فى كل تلك الاحوال ينطلق البطل فى خطاب نقدى يظهر براعته، ويدل على معرفة عميقة بكل من سئل عنهم.

يمكن القول إن الإسكندرى يؤسس لملمح شخصى مهم ، فهو يعلن عن نفسه كعالم متعمق فى تراث الشعر العربى ، ثم يقدم بعد ذلك نفسه بأبيات تسعة يصف فيها حاله ، أو بمعنى آخر يصف طبيعة التجلى الذى يصدره لنا. إن حركة الحدث فى المقامة يمكن وضعها فى سلسلة الأحداث الآتية:

١- عيسى وصحبته يتذكرون الشعر ، فى حين يجلس شاب مجهول فى صمت قريبا منهم .

٢- الشاب ينطق مسفها ما يقولون ومتحديا إياهم بما لديه من معرفة بالشعر والشعراء .

٣- الجماعة تختبر الشاب بسؤاله عن عدد من الشعراء وهو يجيب .

٤- الجماعة تسأل الشاب عن حاله وأدبه وهو يجيب .

٥- عيسى يعطى الشاب ما يعينه على حاله .

٦- عيسى يتعرف على الشاب فإذا هو الإسكندرى .

يمكن من خلال سلسلة الأحداث السابقة وضع خطاب البطل النقدي في مكانه داخلها . إنه يقع في الحدث الثالث ولكنه يستغرق - تقريبا - نصف المقامة ، بما يظهر نتوءه عن حركة الحدث . وبالتالي عن جسد السرد . يبدو فيما سبق أن الخطاب كان مقصودا لذاته ، بما يشي بأن المؤلف الضمني لم يكن معنيا بفنيات السرد بقدر عنايته بفنيات وجماليات الخطاب . المقامات الجاحظية والعراقية والشعرية ، تحوى خطابا نقديا يمثل كالتقريضية نتوءا عن جسد السرد.

في الجاحظية يبدو نقد الجاحظ هو الهدف من وراء التأليف ، بما تعد معه باقى مقتضيات السرد فى المقامة مجرد مساعدات لظهور الخطاب النقدي.

وفى المقامة العراقية والشعرية يطلق البطل أحكاما على أبيات من الشعر ، وأحيانا على أصحابها ، من خلال صيغة السؤال والجواب التى تميزت بها كتب الفقه ، فالمحاور يبدو خياليا تم جلبه فقط لإبراز الخطاب النقدي إلى الوجود .

هكذا يظهر الوعظ فى كل من المقامتين الأهوازية والوعظية كهدف للتأليف . فالوعظية مثلا تكاد تخلو من الحدث . ان عيسى يقف مع جماعة أمام واعظ يعظهم مستغرقا بوعظه المقامة حتى نهايتها، ثم يفصح عن شخص الإسكندرى الذى لم يتح له الخطاب الوعظى - الطويل والمؤثر - فرصة لممارسة الخداع ، إنه ينصاع لسحر خطابه هو شخصا فيبدو زاهدا ورعا . الخطاب إذن هو البطل الحقيقى لهذه المقامة .

إن التنويعات الخطابية فى مقامات الهمذانى هى الإطار الجامع لتجليات شخصية أبى الفتح الإسكندرى ، وفى كل الأحوال يبدو الخطاب كنوع من السحر يمارسه الإسكندرى على المتلقين ، لذلك فالخطاب يلتزم

السجع ويبدو مزهوا بما يحويه من تناغم موسيقى وقدرة على تطوير غريب اللغة . يظهر ذلك بوضوح في الشعر الذي غالبا ما يلتزم التصريح، كما في المقامات القريضية ، والأزادية ، والجاحظية ، والمكوفية .

ولعل تأويل الخطاب في مقامات الهمداني يقود إلى رؤى عميقة ، بغض النظر عن المدخل السردى الذى التزم به هذا البحث، تلك الرؤى ربما قدمت ما يبرر الانصراف عن فنيات السرد فى كثير من مقامات الهمداني .

يمكن التمثيل لذلك من خلال ما قدمه د. مصطفى ناصف من تأويل للخطاب في المقامة القريضية . يرى د. ناصف أن الوجود المادى للخطاب فى ذاته يمثل حوارا حميما مع تراث الشعر يقول : " ومن خلال جسد الكلمات، يذكر بديع الزمان على لسان أبى الفتح الإسكندري الشعر القديم وأصوله العاتية ذكر محب مرح ، يريد أن يجعل النوى أكثر قربا وقبولا . كان امرؤ القيس أول من وقف بالديار وعرصاتها ، واغتنى والطير فى وكناتها ، ووصف الخيل بصفاتها . هذه ملامح من التراكيب المسجوعة ربما تعبت إلى حد ما بصنيع امرئ القيس ، أو تجعله أكثر حظا من نبرة الشعب، ربما جعل التركيب امرأ القيس أقرب إلى أبى زيد الهلالي " (٥٤)

إشارة د. ناصف إلى محاوره " ربما كانت عابثة إلى حد ما بصنيع امرئ القيس " تجد صدق لها فى المقامة المغزلية ؛ إذ تتراص مفردات اللغة ، فى سياق خصومة يكسبها وقارا ظاهريا ، وبايقاع صنعه تجاور هذه المفردات، وفى الوقت نفسه فإن دلالة التركيب تصنع لغزا ينبه عقل المتلقى ويشوش هذا الإيقاع الرشيق للسجع ، الخطاب هنا يبدو مداعبا للغة نفسها، فهو يستدرج مفردات من الفارسية المعربة وغريب العربية ، ويكتشف من خلالها مجازات تتشعب حقولها الدلالية ليشير إلى " مغزل " ، ويفعل ذلك شعرا ليشير إلى " مشط " يدور الحوار هكذا : " دخل هذا الفتى دارنا فأخذ

قبح سنار برأسه دوار . بوسطه زنار . وفلك دوار . رخيم إن صر . سريع
 إن فر . طويل الذيل إن جر . نحيف المنطق . ضعيف المقرطق . ففى قدر
 الحرر مقيم بالحضر . لا يخلو من السفر . إن أودع شيئاً رد . وإن كلف
 سيرا جد . وإن أجر حبلا مد . هناك عظم وخشب . وفيه مــــال

ونشب وقبل وبعد . فقال الفتى : نعم أيد الله الشيخ لأنه غصبنى على

مرهـف سنانــــهـ	مذاق أســــنانهـ
أولاده أعوانــــهـ	تفريق شمل شانــــهـ
مواثب لصاحبــــهـ	معلق بشاربــــهـ
مشتبك الأنــــاب	فى الشيب والشباب
حلـو مليح الشكــــل	ضاو زهيد الأكــــل
رام كثر النبــــل	حوف اللحى والسبــــل

فقلت للأول : رد عليه المشط ليرد عليك المغزل «^(٥٥) يداعب الخطاب فى
 المقامة اللغة بإخضاعها (نثرا فنيا وشعرا) لصياغة لغز بسيط يمكن التعبير
 عن أطرافه فى جملتين . وفى سبيل هذه المداعبة يتم اختصار حدود السرد
 إلى مشهد مكون من فاعل رئيس هو الخطاب ، وفواعل تابعة هى القاضى
 والمتخاصمين . وهكذا يصبح حضور الخطاب مسئولا عن غياب السرد
 أحيانا.

الراوي Narrator ومستويات الرواية Levels of Narration

تختلف هوية الراوى عن غيره من الشخصيات المؤسسة للسرد ، فهو وحده المضطلع بمهمة حكاية الأحداث والمواقف المسرودة . وقد لا يقتصر دوره على ذلك فقط إذ ربما شارك كشخصية داخل الأحداث . وعلى أية حال فهناك دلالات لوظيفة الراوى باختلاف مستويات الرواية .

فى المقامات يمكننا أن نميز أكثر من راوٍ يقعون فى مستويات رواية مختلفة ؛ فهناك الراوى الخارجى صاحب جملة " حدثنا عيسى بن هشام قال... " ، وهناك عيسى بن هشام نفسه الذى يقدم الأحداث والمواقف مباشرة ، وقد يكون هناك آخرون يقومون بدور الراوى فى بعض المقامات كالمضيرية التى يروى الحدث الرئيس فيها أبو الفتح الإسكندرى ، والصيمرية التى يرويها كلها أبو العنابس الصيمرى ، والغيلانية التى يروى أحداثها الرئيسة عصمة بن بدر الفزارى .

هذه المستويات متراكبة بشكل عمودى Vertically بحيث يشمل كل مستوى منها المستويات التى تليه ؛ فهناك على السطح الراوى الأول يليه عيسى ثم أية شخصية أخرى تقوم بالرواية .

بالنسبة للراوى الأول فهو يقدم الراوى الثانى (عيسى) ويبدو دوره منحصرا فى وظيفة أساسية هى الإشارة إلى حضور السرد وبالتحديد حضور النوع ؛ إذ إنه من خلال إشارته التقليدية " حدثنا ... قال " ^(٥٦) يعلن أن هناك سردا خياليا سيقدم الآن وتحديدا "مقامة" ، وكأن جملته الافتتاحية تقول " انتبهوا سأحكى الآن مقامة " . إنه راوٍ خارجى External Narrator غير مشارك فى الأحداث ، وتبدو جملته وقد تحولت إلى تقليد يميز النوع ؛ فأينما

وجدت مقامة يمكن كشف ذلك الإعلان عن حضور السرد على لسان الراوى الخارجى .

غير أن دور هذا الراوى قد اكتسب طبيعة مزدوجة نتيجة استقرار تقاليد النوع ، إنه يشير بوجوده المحض إلى سرد خيالى عن شخص خياليين ، وفى الوقت نفسه هو ممثل لعنصر التوثيق فى الرواية من خلال الصيغة التى يفتح بها عالم المقامة ، تلك الصيغة التى تنفق وشفرة الثقافة من حيث صدق الرواية ؛ إن مستوى الرواية الذى يقع فيه هذا الراوى يبدو مغلفا للسرد ومقدما للثقافة الهيكل المناسب الذى يمكنه الاندراج ضمنها ، فلم تكن رواية لتقبل بدون توثيق إسنادى عبر سلسلة رواة ، يضمن آخرهم بشكل مباشر صدق ما يروى ، بما يوهم مبدئيا بواقعية الأحداث . ويبدو استقرار تقاليد نوع المقامة داخل الثقافة وقد أدى إلى تعديل فى المواضعة الثقافية ، فأصبحت تتعامل بصورة خاصة مع السند فى المقامات ، أصبح الجميع يعرف أن الأحداث المروية خيالية وأن الراوى والبطل كما يقول الحريرى فى مقدمته لمقاماته "كلاهما مجهول لا يعرف ونكرة لا تتعرف" (٥٧) .

هذا التعامل الخاص مع السند فى المقامة أكسب جملة الراوى الأول بعدا رمزيا يعد علامة على نوع المقامة .

ويمكن تصور معاصرى الحريرى عندما سمعوا جملة "حدثنا الحارث بن همام قال .." وقد ظهر فى أذهانهم احتمال - ضمن احتمالات - أن يكون ماسيسمعونه الآن "مقامة" ، هذا الاحتمال لم يكن موجودا قبل

الهمذاني . من هنا يتضح أن دور الراوى الأول يمثل توجهاً ناحية الثقافة للإعلان عن حضور النوع .

قد يكون من السهل الخلط بين الراوى الأول وشخص بديع الزمان الهمذاني ، حيث إنه من الثابت أن البديع كان يروى مقاماته على تلامذته ، فهو شخصياً من كان ينطق جملة " حدثنا عيسى بن هشام قال ... " مكماً بعد ذلك الرواية على لسان عيسى.

وربما يصح هذا التصور إذا كان المقصود هو شخص بديع الزمان حال روايته للمقامة ؛ أى حال تقمصه لدور داخل السرد الذى قام هو نفسه باختراعه قبل أن يؤديه ؛ فبديع الزمان حال روايته لا علاقة له ببديع الزمان الشخص الواقعى وكذلك لا علاقة له ببديع الزمان لحظة تأليف المقامة . ومن المفهوم ضمناً ، لدى جماعة المستمعين لبديع الزمان ، أنه يروى أحداثاً متخيلة اختار لها البديع بنية مكونة من مستويين أو أكثر من مستويات الرواية، لذلك لم يهتم أحد بالكذب؛ إذ يعرف الجميع أنه حال روايته يلعب دوراً داخل السرد، دوراً خيالياً تماماً كعيسى وأبى الفتح. ولعل ما يبرر قيام البديع بتقمص دور الراوى الأول هو كون السرد كان يلقي شفاهة . ولو تخيلنا أن مقامات الهمذاني قد قدمت من مؤلفها مكتوبة، لساعدنا ذلك على التفرقة بين شخص بديع الزمان والراوى الأول .

المستوى الثانى من الرواية فى المقامات : يظهر فيها عيسى بن هشام مقدماً الأحداث من خلال الرواية بالضمير الشخصى First Person فهو راو داخلى Internal Narrator أو بمصطلح جينيت Intradiegetic Narrator^(٥٨) وذلك فى تسع وأربعين مقامة ، ويكون فى ثلاث مقامات فقط

راويًا خارجيًا External Narrator هي المقامة الوصية والمقامة الصيمرية والمقامة البشرية .

ويبدو ظهور اسم عيسى مؤكداً للإيهام بصدق المحكى ، سواء عن نفسه أو عن غيره، إنه ذات معرفة بداية بالاسم . ويمكن القول إن هناك جدلاً نشطاً بين هوية الراوى وموضوعات روايته ، إذ لا يقدم النص عيسى فقط للإيهام بصدق وواقعية الأحداث ، ولكن أيضاً لإبراز جوانب معينة فى النص اكتسبت وجودها من هوية الراوى ، وفى الوقت نفسه تبرز تلك الجوانب هوية الراوى وتؤكددها .

إن هوية الراوى كما يطرحها النص تتأسس من خلال اهتماماته التى تعد الدافع الأول لقيامه بالرواية ، ناهيك عن كونه يروى عن أحد الفصحاء العالمين بالشعر وتاريخه واللغة وغريبها. إنه راو مهتم بالأدب ودروسه وتاريخه وبذلك يصبح من الطبيعى أن يبرز فى روايته السجع والجناس وغريب اللغة وكذلك القدرة على قرض الشعر ، وفى الوقت نفسه فإن ما يرويه عيسى هو ما يبرز هويته تلك ويؤكد اهتماماته.

ولعل عدد الأبيات التى وردت فى مقامات الهمذانى تؤكد هذا الجانب من هوية الراوى ، إذ تبلغ واحدا وستين وثلاثمائة بيت .

هناك بعد آخر لهوية الراوى يمكن اكتشافه من خلال اختياره الرواية عن مكّد " ظريف الطبع . ظريف المجون " (٥٩) إنه راو يطرب لطرافة الحيل التى يرويهها وربما يمارسها كما فى المقامة البغدادية .

المستوى الثالث من مستويات الرواية تقوم به إحدى الشخصيات كما نرى في كل من المقامات الغيلانية والمضيرية والصيمرية، حيث تقدم الشخصية حكيا داخل الحكى، ويسمى الراوى فى هذا المستوى راويا تحت سردي Hypodiegetic Narrator^(٦٠) وعادة ما يتحول الحكى المقدم من هذا الراوى إلى مايشبه الحكى الأساسى؛ بمعنى أن السرد الأساسى يتوارى قليلا مفسحا المجال للسرد من الدرجة الثانية Second Degree Narrative^(٦١) نظرا لأهمية الأخير وإثارته ، أو لاستغراقه المساحة الأكبر من مجمل النص السردى ، مما يجعله يبدو مؤديا لوظيفة السرد الأساسى ويسمى السرد فى هذه الحالة سردا أساسيا زائفا Pseudodiegetic Narrative^(٦٢) .

يمكن التمثيل لهذا المستوى بالمقامة الغيلانية ، حيث يقدم عيسى أحداثا ، هى اجتماعه مع رفقة فيهم عصمة بن بدر الفزارى ، وتجاذبههم أطراف الحديث ، حتى وصلوا إلى ذكر "من أعرض عن خصمه حلما ومن أعرض عن خصمه احتقارا حتى ذكرنا الصلتان العبدى والبعيث وما كان من احتقار جرير والفرزدق لهما"^(٦٣) هنا يتدخل الراوى تحت السردى Hypodiegetic Narrator قائلا " سأحدثكم بما شاهدته عيني ولا أحدثكم عن غيرى "^(٦٤) ثم يبدأ فى رواية واقعة حضرها بين ذى الرمة والفرزدق أعرض فيها الثانى عن الأول احتقارا . يمثل ما رواه عصمة سردا أساسيا زائفا Pseudodiegetic Narrative حيث يعد السرد الذى رواه عيسى هو السرد الأساسى ، غير أن ما رواه عصمة يأخذ محل الصدارة بما أدى إلى تسمية المقامة بناء على أحداثه . الحالة نفسها نجدها فى المقامة المضيرية حيث نجد أبا الفتح الإسكندرى يلعب دور الراوى تحت السردى مقدما سردا

أساسيا زائفا ، جاذبا الأنظار عن الأحداث التي رواها عيسى قبل أن يبدأ هو في روايته .

المقامة المضيرية تفجر إمكانية أخرى ؛ إذ يتضح فيها المستوى الرابع من مستويات الرواية حيث يتسلم التاجر من أبي الفتح خيط الرواية ، مقدما بذلك حكيا داخل حكي داخل الحكي الأساسي ، وهنا يمكن اعتبار الراوى اعتمادا على شلوميت كنعان Sh.Kenan راويا تحت - تحت سردي hypo-hypodiegetic Narrator^(٦٥).

يمكن ترتيب الرواة ومستويات روايتهم في مقامات الهمذاني كالآتي:

١- راو خارجي (Extradiegetic (or External) Narrator

ويقع خارج أى من الأحداث المسرودة، ويمثله الراوى الأول صاحب جملة " حدثنا عيسى" إضافة إلى عيسى في المقامات التي لا يظهر فيها كشخصية ، وهي المقامات الوصية والصيمرية والبشرية .

٢- راو داخلي (Intradiegetic (or Internal) Narrator

ويتمثل في عيسى بن هشام حال روايته أحداثا شارك فيها ، أو غيره من الشخصيات حال روايتها لأحداث شاركت فيها .

٣- راو تحت سردي Hypodiegetic Narrator

ويتمثل في أية شخصية تقوم برواية أحداث داخل المقامة غير الراوى الأساسي (عيسى) ، مثل شخصية عصمة في الغيلانية وأبى الفتح في المضيرية .

٤- راو تحت - تحت سردى Hypo-Hypodiegetic Narrator

ويتمثل في أية شخصية تحكي أحداثا داخل رواية الراوى تحت
السردى . مثل شخصية التاجر فى المضيرية .

المروى عليه Narratee

يرتبط مفهوم المروى عليه Narratee بمفهوم الراوى Narrator فلا وجود لأحدهما بدون الآخر ، وبذلك سيهدف تناول المروى عليه إلى محاولة تصنيف مستوياته داخل المقامات ، وصولاً إلى الأدوار التى سيقوم بها فى السرد ، وذلك بالنظر إلى علاقته بمستويات الرواية .

المستوى الأول للمروى عليه يمثل جمهور الراوى الأول صاحب جملة " حدثنا عيسى بن هشام ... " ، إنه مروى عليه خارج عالم السرد ، فلا علاقة مباشرة تربطه بأى من مقتضيات السرد ، وهو مروى عليه غامض لا توجد أية إشارة نصية لصفاته وأهميته ، ولكن بناء على تحليل دور الراوى الأول فيما سبق ، يمكن اعتبار المروى عليه هو الوسيط القائم بين هذا الراوى والثقافة المقدم إليها النص . وإذا كان دور الراوى الأول يتركز فى الإعلان عن حضور النوع ، فإن المروى عليه الخاص به يعد مندوب النص الذى يتلقى إعلان الراوى ليؤديه إلى الثقافة . هذا المروى عليه الصامت ربما مثله جماعة تلاميذ بديع الزمان الهمداني حال إلقائه المقامة عليهم ، ولكن شأنهم كشأن أساتذهم أثناء الرواية ، إذ يتقمصون دور المروى عليه ، ويتواطئون مع البديع فى تمثيل هذا المستوى من مستويات الرواية ، ليحملوا السرد بعد ذلك إلى الثقافة . ويبدو المروى عليه فى هذه الحالة موحياً للقراء الفعليين بضرورة أن يولوا هذا السرد اهتمامهم كما فعل هو ذلك .

المستوى الثانى هو مستوى المروى عليه الخاص بعيسى بن هشام ، وهنا يطرح لنا النص ملحقاً مميزاً لنوع المقامة ؛ إذ يتحول الراوى الأول

فى هذا المستوى إلى مروى عليه بمجرد نطقه للجملة الافتتاحية . وربما كان الراوى الأول منفرداً بكونه مروياً عليه وذلك فى المقامتين الغيلانية والبصرية حيث تبدآن بـ " حدثنى عيسى....." غير أنه عادة ما يكون ضمن جماعة من المروى عليهم وذلك فى تسع وأربعين مقامة تبدأ كلها بقوله : " حدثنا" . وهناك مقامة واحدة هى الأذربيجانية لا توجد فيها قرينة تحدد عدد المروى عليهم إذ تبدأ بقول الراوى الأول " قال عيسى ... " لكنه - أى الراوى الأول - فى الأحوال كلها يكون مروياً عليه فى حالة رواية عيسى .

إن جماعة المروى عليهم الخاصة بعيسى تفهم لغته ولكنها تجد صعوبة فى فهم التلميحات المضمنة فى هذه اللغة ؛ لذا يضطر عيسى فى كثير من الأحيان إلى أن يوضح لهم مغزى ماقد سمعوه لتوهم . فى المقامة البخارية يدور حوار شعراً بين عيسى والإسكندرى يتضح منه بصورة شبه مباشرة أن الإسكندرى لا يحب مخاطبة عيسى فى الطريق . هذه الدلالة لاتحتاج إلا إلى تأويل بسيط للمنطوق ، بالنظر إلى السياق العام لشخصية أبى الفتح وبالنظر أيضاً إلى دلالة اجتماعية بسيطة تقول إن كلام عيسى مع الإسكندرى قد يكشف الأخير ويعرضه للأذى ، ومن الطبيعى هنا أن يكبره الإسكندرى مخاطبة عيسى. غير أن عيسى يضطر إلى الإفصاح عن هذه الدلالة للمروى عليه رغم وضوحها. يدور الحوار كالاتى :

" أبأ الفتح شبت وشب الغلام فأين السلام وأين الكلام

فقال :

غريباً إذا جمعتنا الطريق أليفا إذا نظمنا الخيام

فعلمت أنه يكره مخاطبتى فتركته وانصرفت " (٦٦)

لم يكن عيسى مضطراً لإعلان أن الإسكندري لا يود مخاطبته .
ولكن المروى عليه فيما يبدو قد فهموا البيت تماماً على مستوى الدلالة
العباشرة ، ولكنهم لم يفهموا الإشارة الضمنية فيه إلى كراهة أبى الفتح
مخاطبة عيسى فى هذه اللحظة ، مما اضطر عيسى لأن يوضحها لهم
صراحة .

ما يؤكد الدلالة السابقة أن المروى عليه الخاص بعيسى يحتاج فى كل
مرة يقابل فيها عيسى الإسكندري إلى أن يعلن الأول اكتشافه لشخصية الثانى ،
فى حين يصبح القارئ الحقيقى للمقامات مدركاً للخدعة بعد مقامتين أو
ثلاثة ، لكن المروى عليه فى هذا المستوى يظل مستمعاً للأحداث دون أن
يربط ذلك بأية معلومات خارجها تنوده إلى أن هذا البطل وهو الإسكندري ،
مما يضطر عيسى إلى الإعلان التقليدى " *فإنذا هو والله أبو الفتح*
الإسكندري " (٦٧)

تقودنا الملاحظة السابقة إلى أن جماعة المروى عليه فى هذا
المستوى تحتفظ بذاكرتها على مستوى المقامة الواحدة فقط ، إنها جماعة
غير قادرة على استدعاء أية معلومات من مقامات أخرى ، أو من الأطر
الاجتماعية المحيطة بها ، وإلا لأحدث ذلك تناقضاً فى بعض الأحيان لا
يمكن السكوت عليه كما هو حالهم ، فالعلاقة بين أبى الفتح وعيسى علاقة
يصعب رسم مخطط متجانس منطقياً لها من خلال المقامات مجتمعة ، إذ
تتناقض المعلومات الخاصة بهذه العلاقة تناقضاً فجاً ، يقول عيسى
للإسكندري فى المقامة الافتتاحية :

" ألم نربك صغيراً ولبثت فينا من عمرك سنين " (٦٨)

العلاقة إذن بينهما قديمة وممتدة لسنوات ، غير أن الوضع فى الأسدية يختلف حيث يبدو عيسى متشوقاً لرؤية الإسكندرى الذى سمع به ولم يقابله من قبل يقول : " كان يبلغنى من مقامات الإسكندرى ومقالاته ما يصغى إليه النفوس ويتفض له العصفور... وأنا أسأل الله بقاءه حتى أرزق لقاءه " (٦٩). ربما يكون الإسكندرى قد نبغ فى الفصاحة والقريض بعد أن ترك قوم عيسى الذين تربى فيهم ، غير أن صيغة تعرف عيسى على الإسكندرى فى نهاية المقامة تؤكد أن الأول يرى الثانى للمرة الأولى يقول : " فقلت إن هذا الرجل هو الإسكندرى الذى سمعت به وسألت عنه فإذا هو هو " (٧٠). وتتراوح العلاقة بين عيسى والإسكندرى بعد ذلك بين معرفة وجهل ، وفى المقامة الجاحظية يتجدد الجهل بينهما ، فيسأل عيسى فى نهايتها " من أين مطلع هذا البدر " (٧١) ليجيب الإسكندرى معرفاً نفسه وموطنه . يتكرر سؤال شبيه فى كل من المقامات الحرزية ، والمارستانية ، والمجاعة ، والحمدانية ، والحوانية ، والنيسابورية ، العلمية.

وبغض النظر عن الترتيب الذى وضعه بديع الزمان لمقاماته ، فإن المعلومات السابقة عن العلاقة بين الراوى والبطل تبدو متناقضة بصورة غير مقبولة ، إلا فى إطار مروى عليه تعمل ذاكرته فقط فى إطار المقامة الواحدة. وعادة يقول عيسى عن الإسكندرى " شيخنا " ، ويبدو الضمير فى كلمة " شيخنا " مربكاً بعض الشيء ؛ إذ يوحي بأن جماعة المروى عليهم تعرف الإسكندرى كما يعرفه الراوى. وفى أحيان أخرى يضطر الإسكندرى إلى الإفصاح عن نفسه بما يعنى أن عيسى وجماعة المروى عليهم لم يتعرفوا عليه بالمرّة ، ويبدو أن انشغال المؤلف الضمنى ببعد الرسالة فى النص قد أدى إلى إهمال التجانس والاتساق المنطقى لبعض جوانب عالمه السردى .

فمن الواضح أن أبا الفتح هو مجموعة من التجليات قد حملت دلالات بعينها؛ بحيث يصعب أن تتنظمها مجتمعة علاقة بشخص ما ، ويظهر البحث عن اتساق منطقي لعلاقة الإسكندري وعيسى أو غيره ، أشبه بالبحث عن مدينة الإسكندرية التي يدعى أبو الفتح انتسابه إليها .

أخيراً فإن شخصيات المروى عليهم في هذا المستوى تكاد لاتظهر في النص ، إنهم صامتون تماماً كالمروى عليه من المستوى الأول ، غير أنهم ينتمون لعالم السرد ، ويبدو أنهم مقتنعون تماماً بصدق مايقدم لهم من مواقف وأحداث ، ورغم ذلك فهم مكتفون بالاستقبال دون محاولة إبداء أى تدخل سواء بالتساؤل أو بالتعليق . إنهم جماعة من المروى عليهم تقترب بشدة من مفهوم المروى عليه من الدرجة صفر ^(٧٢) The zero-Degree Narratee

المستوى الثالث للمروى عليه مرتبط بعيسى بن هشام وجماعته ، إذ يتحولون إلى مروى عليهم إذا ما قامت إحدى الشخصيات بعملية رواية الأحداث والمواقف ، كما يحدث في المقامتين الغيلانية والمضيرية ، وفي هذا المستوى يمكن رسم صورة المروى عليه بطريقة أوضح ، إنه يظهر في هذا المستوى وكأنه المحرك الأهم لعملية السرد .

ففي الغيلانية تحدد اهتمامات الجماعة التي تضم عيسى توجه حديث ، مما سيدفع عصمة بن بدر الفزاري إلى ذكر ما شهده بين ذي الرمة والفرزدق ، محولاً بروايته تلك عيسى وجماعته إلى مروى عليهم . وفي المضيرية ترسم جماعة المروى عليه في حالة تلهف لأكل المضيرة ، ثم هي تدفع الإسكندري دفعاً إلى سرد ماقداده إلى رفض المضيرة . ولا يقف دور المروى عليهم هنا عند حد الاستماع إنهم يملكون القدرة على

اتخاذ موقف حاد يلفت النظر إلى أحداث المقامة بصورة تدعو إلى إعادة قراءتها. يقولون بعد قصة الإسكندري مع التاجر " فقبلنا عنره . ونذرنا ندره . وقلنا قديماً جنت المضيرة على الأحرار وقدمت الأراذل على الأخيار " (٧٣)

المروى عليهم هنا قد اتخذوا موقفاً تأويلياً من الأحداث تحولت معه المضيرة إلى قاعل ذى سمات شبه إنسانية ودعتهم إلى مقاطعتها ، مما يلفت الانتباه إلى دلالة المضيرة من أول السرد . وبغض النظر عن تأويل المقامة، فإن ما يعيننا هو كون المروى عليهم فى هذا المستوى هم جماعة تبدو متحدة، متألّفة ، لها موقف تأويلى مما تسمع ، ويمكنها أن تشترك فى صياغة أبعاد المسرود ودلالاته ؛ لأنها ممثلة داخل السرد كشخصيات إلى جانب دورها كمروى عليه .

فى المقامة الصيمرية هناك نموذج لافى من الخطاب الموجه للمروى عليه ، إذ يوجه الخطاب أنه موجه للمروى عليه من المستوى الثالث الذى يضم عيسى ولكن وجود عيسى هنا يبدو مختلفاً عن وجوده فى المضيرىة والغيلانية ، إنه مجرد حلقة وصل لا تمثل كالمضيرىة والغيلانية مستوى من مستويات المروى عليه ، إذ لانعرف من أى طريق وفى أى موقف اتصالى تعرف عيسى على الأحداث . يأتى هذا الخطاب الموجه للمروى عليه فى نهاية المقامة هكذا : (وإنما نكرت هذا ونبهت عليه ليؤخذ الحذر من أبناء الزمن ويترك الثقة بالإخوان الأندال السفلى " وبقلاى الوراق النمام الزراف الذى ينكر حق الأدباء ويستخف بهم ويستعير كتبهم لايردها عليهم والله المستعان وعليه التكلان ") (٧٤)

هذا الخطاب موجه للمروى عليه الذى لم يستوعب فيما يبدو المغزى من وراء القصة التى سمعها مما حدا بأبى العنيس الصيمرى لأن يعلن هذا المغزى . وبغض النظر عما إذا كان هذا الجزء ينتمى لمؤلف البديع أم أنه مما استزاده بعض النساخ ، فإن ما يعنينا هنا أن مستوى المروى عليه يتشابه بصورة واضحة مع مستوى المروى عليه الخاص بعيسى حال روايته، إنه يبدو مروياً عليه من الدرجة صفر .

المستوى الرابع للمروى عليه فى المقامات يتمثل فى تحول الراوى فى المستوى السابق إلى مروى عليه ، نتيجة تحول إحدى شخصيات روايته إلى راوٍ كما هو الحال فى المقامة المضيرية ؛ حيث يلعب الإسكندرى دور المروى عليه فى حكاية شراء التاجر للبيت والعقد وغيرهما. إن الإسكندرى من موقعه كمروى عليه صامت لا ينسج بحرف يجسد مفارقة ساخرة ، فالإسكندرى نفسه هو من يوصف فى بداية المقامة بأنه : " رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه والبلاغة يأمرها فتطيعه " (٧٥) وفى الوقت نفسه تحدد شخصية الإسكندرى كمروى عليه أبعاد شخصية التاجر بوصفه ثرائراً مستبداً . هذه العلاقة بين المروى عليه والراوى فى المضيرية تدفع الأحداث إلى نهايتها المأساوية؛ حيث ما بين الأقواس الصغيرة غير موجود فى نسخة القسطنطينية ، ويوجد فى مخطوط بمكتبة جامعة الدول العربية تحت رقم ٤٠٩٧، كما يشير الشيخ محمد عبده إلى أن هذا الجزء موجود فى بعض المخطوطات وغير موجود فى بعضها الآخر. انظر تحقيق الشيخ ص ٢١٦. وتبدو هذه النهاية دخيلة على المقامة إذ يتضح اختلاف الأسلوب عن لغة بديع الزمان من حيث تركيب السجع ودرجة المباشرة فى إعلان مغزى المقامة .

يقضى الإسكندري سنتين فى السجن ، وكذلك فالعلاقة نفسها تدفع جماعة المروى عليهم التى تضم عيسى إلى تبنى موقف الإسكندري ضد المضيرة .

نخلص إلى أن المروى عليه فى المقامات يلعب أدواراً مهمة فى تشكيل عالم السرد ؛ فقد يكون قناة اتصال بين المقامة والثقافة كما فى المستوى الأول ، وقد يدفع حركة السرد ويشارك فى رسم أبعاد الشخصيات كما فى المستويين الثالث والرابع .

المؤلف الضمنى Implied Author

عندما اقترح واين بوث Wayne C.Booth عام ١٩٦١ (٧٦) مصطلح المؤلف الضمنى فإنه - كما تقول ميك بال M.Bal " كان يهدف إلى مناقشة وتحليل المواقف الأيديولوجية والأخلاقية لأى نص سردي ، دون الاضطرار إلى الإشارة المباشرة للمؤلف الواقعي" (٧٧) وبالتالي فإن الذات التى تظهر فى نص المقامات مسئولة عن المواقف الأيديولوجية والأخلاقية ، واختيار العالم السردى والتوافق التركيبى للمواقف والأحداث ، تلك الذات لا تمثل بديع الزمان الكائن الاجتماعى فى عمومه ، وإن عبرت عن جانب فى شخصه هو الجانب المتصل بالمقامات ، أى الجانب الذى يتجلى فى النص وهو ما يسمى بالمؤلف الضمنى Implied Author .

فى نص المقامات اختار المؤلف الضمنى مكديا ليكون حجر أساس فى تشكيل عالم النص ، فالبطل إذن يجسد على الأقل شيئا من طبيعة ومجتمع المكدين (٧٨) ، هذا الاختيار يبدو وقد منح المؤلف الضمنى فرصة لإظهار بعض الأفكار والمواقف المرتبطة بمجتمعه . وربما كانت أهم هذه الأفكار التى ساعدت شخصية المكدي على إبرازها والتعبير عنها هى فكرة الترحال وعدم الاستقرار المميز لحياة المكدين ولحرفتهم (٧٩) ، بما يفضى إلى فكرة اللانتماء .

إن البطل الإسكندرى يطرح إشكالية متشابهة تبدأ بنسبه ، فهو ينتمى لمدينة الإسكندرية ، ولكن أية إسكندرية ؟! يرجح الشيخ محمد عبده إسكندرية الأندلس (٨٠) ويرجح عبد الوهاب عزام ومن بعده مصطفى الشكعة إسكندرية صقلية (٨١) ، وفيما يبدو لايريد النص أن يرجح مدينة بعينها ، إنه يقدم اسما تحمله حوالى ثلاث عشرة مدينة دون أن يقدم قرينة واضحة عن أيها يقصد ،

وقد كان بمقدور المؤلف الضمنى أن يجعل أحد شخصياته ينطق بذلك ، غير أنه فيما يبدو أراد من وراء هذه الإشارة المبهمة طرح فكرة اللانتماء .

اسم الإسكندرية أيضا يستدعى الرحالة النموذج وهو الإسكندر الأكبر، إذ لا تنى ظلال المعنى فى كلمة الإسكندرية تشير إلى اسم صاحبها ، إنه أيضا لامنتم اتخذ من الترحال غاية ، ومن الحركة أساسا بديلا للاستقرار. وربما كانت النسبة فى اسم أبى الفتح إلى الإسكندر لا إلى الإسكندرية كما يقول د. محمد بربرى^(٨٢) فى محاولة لطرح فكرة اللانتماء.

إن الترحال الدال على اللانتماء يبدو اختيارا للمؤلف الضمنى يؤكد طبيعة الشخصيتين الرئيسيتين فى المقامات ؛ فقد اشتركتا فيه ، يقول كيلىطو " حين تصل الشخصيتان الرئيسيتان إلى موضع تكونان قد قطعنا مسافات طويلة ، ولا يكون الوصول سوى استراحة ، وتوقفا مؤقتا ، ونوعا من استرداد الأنفاس وتأكيدا لعبور... وهكذا لا يكون الوصول إلا للإنطلاق من جديد... الثبات والاستقرار فى موقع من الفضاء ، ذلك ما لا يمكن أن يكون فى المقامات إلا مشروعا مشكوكا فيه " ^(٨٣) أيضا فمن الملاحظ أن هناك إحدى وعشرين مقامة تحمل اسم مدينة ^(٨٤) ، بما يعنى أن فكرة اللانتماء إلى نقطة محددة جغرافيا يمكن نسبتها إلى المؤلف الضمنى المسئول عن إخراج العمل السردى ورسم أنماط شخوصه .

يؤكد ما سبق أن المقامات التى لم يظهر فيها الإسكندري ، واقتصر دور عيسى فيها على الرواية ، تعرض لنماذج إنسانية قد اختارت اللانتماء وعدم الاستقرار أيضا .

فى الصيمرية يأتى أبو العنيس إلى مدينة السلام مخلفا بلدته الصيمرة^(٨٥) وهذه هى الحركة الأولى فى المقامة ، ثم يرتحل الصيمرى بعد أن فقد ماله ولفظته الجماعة وقبل الارتحال يفيض أبو العنيس فى وصف حاله وما أصابه فى إطالة لافنة للنظر،^(٨٦) ثم يكون الحل أن يرتحل ، فقط أن يهجر الاستقرار ، يقول بعد الوصف المطول للضر الذى أصابه " فخرجت أسيح كأتى المسيح " ^(٨٧)

وتكون السياحة فى الأرض نقيضا لما نتج عن الاستقرار والاستكانة. ففى السفر تكمن الحياة والمعرفة ، وتتبدى التجارب التى تثرى الإنسان وتستحق أن تتناقلها الأجيال .

استنادا للمبدأ نفسه ، اختار المؤلف الضمنى شخصية الصعلوك لتلعب دور البطولة فى المقامة البشرية ، ويكون لا استقرار بشر بن عوانه سببا فى دخوله التجربة التى أنتجت المقامة .

الأمر الثانى المرتبط بشخصية المكدى هو عكسه لمؤلف ضمنى يبدو مهموما بمشكلات الطبقات الهامشية فى مجتمعه ، إنه يعرض شخصية المكدى فى عباءة زاهية ، فهو شخص ذو فلسفة خاصة تدفعه للقيام بما يفعل ، وفى الوقت نفسه يظهر احتياله على الناس مرتديا حلة من الظرف والفكاهة التى ربما غيرت نظرة المتلقى لهذه الحيل. إنه مؤلف ضمنى يرى فى المكدين أصحاب فلسفة وقوانين حياة لا يوجد فيها ما يخجل ، وإن عظم استنباحها من المنظور الأخلاقى العام .

لايقف المؤلف الضمنى عند حدود مجتمع المكدين ، فهو يتطرق فى المقامة الرصافية إلى مجتمع اللصوص والطارئين . فى تلك المقامة يوجد ما

يمكن أن يسمى سردا مكتنزا ، فالجماعة تتعرض لذكر أنواع اللصوص، وفي كل نوع من أنواعهم توجد قصة تحكيها الجماعة فيما بينها دون أن تفصلها للمتلقى ، الذى يفترض أن يستدعى فى ذهنه ما يشير إليه كل اسم مما يذكر، لنمثل لذلك .

من أنواع اللصوص الذين تذكرهم الجماعة فى هذه المقامة " من يسرق بالنصح " ^(٨٨) يقول الشيخ محمد عبده فى شرحه لهذا النوع " يكون نصحه هو عين فعل السرقة ، كأن يدخل على شخص وبين يديه كيس نقود ويقول له : إن فلانا كان بين يديه كيس مثل هذا (يضع يده عليه) فدخل عليه أحد الطرارين فقبض على الكيس هكذا وأخذه من بين يديه وأقبل نحو الباب حتى إذا خرج أغلق الباب هكذا . ويكون هو قد فعل ذلك كله وهرب وصاحب الكيس ذاهل يصغى للحكاية ولا يشعر إلا وقد تمت الحيلة عليه " ^(٨٩).

هكذا فإن الإشارة فى كلمات ثلاثة لأحد أنواع اللصوص يخفى فى طياته سردا طريفا كالذى تقدم ، والمقامة تعرض اثنين وسبعين نوعا من اللصوص والطاررين ، جميعها تخفى قصصا صغيرة لا تكتمل دلالة المقامة إلا بمعرفتها .

تبدو هذه السرود ، التى قرر المؤلف الضمنى أن يقدمها مكتنزة ، ساعية لأن تضع مجتمعا من المهمشين على سطح الثقافة ، إنه يحاول على الأقل تغيير موضعهم قليلا مقربا إياهم ناحية المركز ؛ بذكر اثنين وسبعين نوعا من أنواعهم، بما يصاحبها من مصطلحات خاصة . بعد ذكر اللصوص " انجر الحديث إلى ذكر من ربح عليهم " ^(٩٠) . هذا الرابع عليهم هو

الإسكندري ، الذى يحكى واقعة حدثت مع بعض الغلمان ؛ حيث اشتهى أبو الفتح الغلام ورأوده عن نفسه بالمال فلم يفلح فى إقناعه . وذات ليلة كان الإسكندري نائما مع جارية له إذ عن له سواد على سطح الدار، فإذا هو الغلام نفسه قد جاء سارقا، يقوم بعد ذلك أبو الفتح بخداع الفتى محققا - أى الإسكندري - مبتغاه .

يمكن أن نرى أنه فى الحكاية السابقة يتم اختزال اللصوص والطارئين فى الغلام ، وكذلك يتم اختزال من ربح عليهم فى الإسكندري . ويكون الغلام رمز اللصوص جميلا للدرجة التى تحرك الشهوة فى الإسكندري ، هكذا يجتمع الحسن واللصوصية فى ذلك الرمز ، من ناحية ثانية يمثل الإسكندري نزوة القدرة على الاحتيال ، ولنلاحظ أن أبا الفتح يحكى قصته مع الغلام فى مسجد ، المؤلف الضمنى يبدو مصرا على جذب المهمشين إلى أشد بقاع المجتمع إضاءة ، متجاهلا ما يمثل تناقضا بين الطرفين ، لقد اختار المؤلف الضمنى لصا ومكديا ليحكى ثانيهما قصة عن ممارسة جنسية شاذة بينهما ، واختار ذلك المؤلف أن تروى القصة فى مسجد "قد أخذ من كل حسن سره" (٩١). ثم هو يركز انتباه المتلقى حول ما يشكل أولوية لديه - أو ما يريد أن يضعه فى الصدارة - حيث لا تنتبه جماعة المروى عليهم للتناقض الحادث بين طبيعة القصة التى حكاها الإسكندري ، وطبيعة المكان ، وإنما تنتبه - متمثلة فى عيسى - إلى إحدى التكوينات اللغوية المدهشة ، وهى قول أبا الفتح "ليلة فى غير زيتها" . هكذا يسلط المؤلف الضمنى الضوء على طبقات المهمشين باختياره لشخصية المكدي وعالمه كأساس لعالم النص ، واستخدامه لأنماط مهمشة أخرى كالصعاليك (المقامة البشرية) ، وأخيرا يذكر أنواع اللصوص والطارئين وممارساتهم

ومصطلحاتهم ، مع صرف الانتباه عما يمثل شذوذا عن القيم الأخلاقية السائدة في غير تلك الطبقات .

وتبدو استهانة المؤلف الضمنى بالقيم الأخلاقية المتعارف عليها أمرا مميزا لهويته، إذ عادة ما تمارس شخصياته تحايلا لا يبدو عابثا بالقيم الأخلاقية العامة فعادة ما يكذب الإسكندري في تصوير حاله، وكذلك عيسى يبدو معجبا بحيل أبى الفتح حتى أنه يمارسها في البغاذية ، وربما ظهر مايمكن أن يعد استخفافا بالقيم الأخلاقية السائدة في التعامل مع المسجد أو موقف الصلاة بصورة أعم ، يلاحظ مارون عبود : " إن في حكايات البديع احتيالا ودهاء ؛ فتارة يضحك ضحكة بلهاء، وتارة صفراء ، كما يحدث لكل قارئ بعد مطالعة المقامة الأصفهانية ، إنك لتشمئز من عمل أبى الفتح بالمصلين حين تركهم في سجدتهم الطويلة ، فتعجب من نفس ميتة يحملها جسد نتن لا يحترم أقدم أقداس البشرية ، إذا كان يفوز بالدون من حطام الدنيا" . (٩٢)

يكاد مارون عبود يطابق بين أبى الفتح وبديع الزمان ؛ إذ أخذ صنيع أبى الفتح بالمصلين مأخذ الحدث الواقعي ، معتبرا إياه سلوكا دالا على شخص بديع الزمان . وإذا كان هناك فرق بين الشخصية الحكائية والمؤلف الواقعي ، فهناك أيضا فرق بين الشخصية والمؤلف الضمنى . إن ما وصل إليه عبود لايبعد كثيرا عما يمكن استنتاجه من كل من المقامات الموصالية والأصفهانية والرصافية والخمرية ، ولكن الفرق أن مايمكن استنتاجه ينصب على المؤلف الضمنى ، لا على شخص بديع الزمان الذى عرف عنه أنه أشعري المذهب و محدث . " (٩٣)

فى الخمرية ىدخل عيسى وصحبته المسجد لأداء الصلاة فى حين تفوح منهم رائحة الخمر، ىكتشف الإمام ذلك فىؤلب جماعة المصلين على عيسى وجماعته وتنتهى المقامة باكتشاف أن الإمام هو نفسه الإسكندرى رب الحان ومقدم الخمر. ربما أراد المؤلف الضمنى هنا أن يطرح فكرة الازدواج بين الظاهر والباطن ، ولكن ما يعنينا هو موقف المؤلف الضمنى من المسجد بوصفه رمزا للدين الذى يعد جماع القيم الأخلاقية ، ىمكن تلمس الموقف بوضوح من مجمل سلوكات الشخص فى المقامة ، الإسكندرى يؤم الناس ثم ىبدو فى الحان فى صورته الأخلاقية الحقيقية ، فهو ىنخر وىقهقه بخفة ثم يعلن :

" ساعة ألزم محرابا م وأخرى ىبنت حان
وكذا ىفعل من ىقل م فى هذا الزمان " (٩٤)

ولا ىبعد استنكار عيسى لسلوك أبى الفتح دالا على تناقض موقفه ، فالأول هو من كانت تفوح منه رائحة الخمر فى المسجد . من مجمل سلوك الشخص ىتضح أن المؤلف الضمنى ىبدو غير عابىء بالقيم الأخلاقية العامة، بما ىصب مرة ثانية فى فكرة التحيز للطبقات الهامشية التى ىعرضها النص بكل ما تمثله من حسن وقبح .

هناك جانب آخر فى صورة المؤلف الضمنى ، كما تبدو متجلية فى النص ، ىرتبط بموقف هذا المؤلف من الفرق الدينية فى عصره . ىظهر هذا الموقف فى المقامة المارستانية ، حيث ىصب أحد المختلين عقليا جام غضبه على المعتزلة مسفها أهم أسس مذهبهم متعرضا لمشكلات خلق الأفعال ،

وحسبة النعيم والجحيم وعذاب القبر ، والمجاز فى القرآن ، وقدم الكلام الإلهى وحدثه وغير ذلك ؛ يقول المجنون : " إن الخير لله لا لعبده . والأمور بيد الله لا بيده ... فليخزكم أن القرآن بغيضكم وأن الحديث يغيظكم . إذا سمعتم من يضل الله فلا هادى له ألدتم . وإذا سمعتم عرضت على الجنة حتى هممت أن أقطف ثمارها . وعرضت على النار حتى اتقيت حرها بيدي . أنغضتم رؤوسكم ولويتم أعناقكم . وإن قيل عذاب القبر تطيرتم وإن ذكر الميزان قلتم : من الفرغ كفتاه . وإن ذكر الكتاب قلتم : من القد دفتاه ... " (٩٥)

يبدو المتحدث منتصرا لمقولات الأشاعرة أو ربما الجبرية ، ويبدو من رد فعل أبى داود المتكلم أنه قد بهت فلم يجر جوابا . والسؤال الآن أين موقف المؤلف الضمنى من الطرفين ؟!

على المستوى الظاهرى يمكن حسابه على موقف المجنون ؛ حيث أفردت لحديثه المقامة ، ولم يتح للمعتزلى أن يمارس الخطاب النقيض دفاعا عن نفسه ومذهبه . لكن هذا التصور ما يلبث أن يهتز بشدة إذا نحن وصلنا لنهاية المقامة ؛ إذ سنكتشف أن المجنون هو أبو الفتح الإسكندرى الذى يصف نفسه فى هذه المقامة بقوله :

أنا ينبوع العجائب	فى احتيالى ذو مراتب
أنا فى الحق سنام	أنا فى الباطل غارب
أنا إسكندر دارى	فى بلاد الله سارب
أغتدى فى الدير قسيسا	وفى المسجد راهب " (٩٦)

يقول الإسكندري عن نفسه إنه بلغ القمة في ممارسة الحق وفي ممارسة الباطل ، فأين يصح أن نصنف حديثه المناوئ للمعتزلة؟! أهو نموذج للحق أم للباطل؟ يبدو هنا موقف المؤلف الضمني وقد ازداد وضوحاً؛ إنه ربما أراد نفى انتمائه للفريقين جميعاً ؛ فخطاب البطل قد حاصر المعتزلي، وإعلان البطل في نهاية المقامة يشكك في إيمانه هو نفسه بما قال.

ربما يؤكد عدم انتماء المؤلف الضمني لأهل السنة ما جاء في المقامة النيسابورية ، حيث يصب الإسكندري جام غضبه على رجل " قد لبس دنية . وتحك سنية " (٩٧) والمعروف أن السنية هي العمامة المميزة لأهل السنة . المؤلف الضمني هنا لم يضره هذا الفحش في سب ذلك السني. يقول الإسكندري بعد أن سأل عيسى عن صاحب العمامة: " هذا سوس لا يقع إلا في صوف الأيتام . وجراد لا يسقط إلا على الزرع الحرام . ولص لا ينقلب إلا خزانة الأوقاف ... وذنب لا يفترس عباد الله إلا بين الركوع والسجود . ومحارب لا ينهب مال الله إلا بين العهود والشهود . وقد لبس دينته . وخلع دينته . وسوى طيلسانه . وحرف يده ولسانه ... وأبدى شقاشقه وغطى مخارقه . وبيض لحيته . وسود صحيفته . وأظهر ورعه . وستر طمعه . قلت . لعن الله هذا " (٩٨) ولناحظ أن عيسى لم يعترض على هذا السب بل شارك في اللعن واستسلم تماماً لسحر بيان الإسكندري لدرجة أن وافقه دونما جدال .

يبدو أن المؤلف الضمني قد قال رأيه في الخلافات القائمة بين الفرق الكلامية آنذاك ؛ فهو يرى أساس الخلاف بينها كامناً في القدرة البيانية واللسن والفصاحة في طرح الحجج ، بما يقود إلى موقف مهم يميز هوية المؤلف الضمني في مقامات الهمداني ويبدو محركاً رئيساً لعملية التأليف ، هذا

الموقف هو إيمان المؤلف الضمنى الواضح باللغة وقدراتها التعبيرية ،
والأدب وفنونه بوصفهما غاية ووسيلة للوجود فى آن واحد .

الموقف من اللغة وطرائق تعبيرها والقدرة على استخدامها بصورة
فنية راقية نثرا وشعرا يتضح بداية من إعلانات عيسى بن هشام المتكررة
بصيغ مختلفة من أن غايته " مهرة فكر أو سرود من الكلم " (١٩) غير
أن المقامتين الأسدية والجاحظية تمثلان هذا الموقف خير تمثيل .

فى الأسدية يتم رسم صورة مبهرة لقدرة الإسكندرى البيانية والأدبية "
كان يبلغنى من مقامات الإسكندرى ومقالاته ما يصغى إليه النفوس .
وينتفض له العصفور . ويروى لنا من شعره ما يمتزج بأجزاء النفس رقة .
ويغمض عن أوهام الكهنة دقة . وأنا أسأل الله بقاءه . حتى أرى
لقاءه " (١٠٠) هكذا يبدو الإسكندرى نموذجا للفصاحة والموهبة الشعرية
والأدبية ، بما يجعله غاية يتمنى عيسى الوصول إليها .

ثم تأتى الأحداث الرئيسة فى المقامة حيث يواجه الراوى وجماعته
الموت مرتين ؛ الأولى فى مقابل الأسد ، والثانية فى مواجهة أحد اللصوص ،
ليصلوا فى نهاية المقامة إلى حمص ، وهناك يلاقى عيسى أبا الفتح وهو بنشد
شعرا يستجدى به الناس ويدور الحوار التالى بينهما :

" فدلغت إليه - أى إلى الإسكندرى - وقلت احتكم حكمك . فقال درهم .
فقلت :

لك درهم فى مثله مادام يسعدنى النفس
فاحسب حسابك والتمس كيما أنيل الملتمس

وقلت له : درهم فى اثنين فى ثلثه فى أربعة فى خمسة حتى انتهيت إلى
العشرين ثم قلت : كم معك . قال عشرين رغيفا . فأمرت له بها " (١٠١)

هكذا يتم رسم صورة الإسكندرى رمز الفصاحة والبيان ، لتبدو غاية
وأملا يسعى إليه عيسى ، ملاقيا فى سبيل ذلمك الموت مرتين . وفى الحوار
السابق يحول الإسكندرى تمييز العدد من الدراهم إلى الخبز ، إنه يبدو مستهينا
أو ربما رافضا للتنازل عن مكانته للنقود ، فالإسكندرى هو الغاية أو لنقل
الفصاحة والبيان والقدرة على القريض هى الغاية ، وأبو الفتح يظهر زهدا لم
يعرف عنه ، إنه يهمل ويهمل المبلغ الكبير الذى يمكن أن ينتج عن "حسبة"
عيسى ، محولا إياه إلى الخبز اللازم لبقائه فقط .

وفى المقامة الجاحظية يسعى الإسكندرى إلى زعزعة مكانة الجاحظ
لدى جماعة المستمعين فى المقامة ، وهو يسلك فى سبيل ذلك طريقين ؛
الأول طريق الإقناع بالحجة والبرهان النقديين ، والثانى طريق الإبهام بحسن
الإبداع فى الشعر . وتبدو مهاجمة البطل للجاحظ ، واستكانة الجماعة لهجومه
وإعجابها به فى نهاية المقامة ، يبدو ذلك كله دالا على موقف ذى بعدين
للمؤلف الضمنى .

• البعد الأول : يوضح تحيز المؤلف الضمنى للهامش فى مقابل المتن فى
الثقافة والمجتمع العربيين . وما يؤكد ذلك هو حساسيته المفرطة تجاه
السلطة الأدبية التى يمثلها الجاحظ . ورغبته الواضحة فى زحزحتها ؛ إذ
نرى الإسكندرى المهمل اجتماعيا وأدبيا يسفه الجاحظ أحد قمم الثقافة
العربية .

• البعد الثانى : يوضح إيمان المؤلف الضمنى بأن القدرة على التعبير واللسن نثرًا وشعرًا يمكنها أن تفعل فعل السحر فى المستمع ، بما يؤدي إلى تشويش مكانة الجاحظ لدى متلقى هذا السحر .

إن الجماعة قد ارتاحت إلى الإسكندري فى نهاية المقامة ، رغم أن كل واحد فيها فى البداية " كثر له عن ناب الإنكار ، وأشم له بأنف الإخبار " (١٠٢) ، هذا الارتياح كان نتيجة مباشرة لقوة تعبير الإسكندري عن حجه ، ولقدرته على القريض ، بما أدى فى النهاية إلى اعتباره بدرًا منيرًا ، فى مقابل الجاحظ الذى توارى ذكره تدريجيًا حتى اختفى قبل نهاية المقامة .

من المقامتين السابقتين - كنموذج - يمكن استخلاص أن الأدب وفنونه واللغة وطرائق تعبيرها ، يمثلان إحدى أهم غايات الوجود لدى المؤلف الضمنى فى نص المقامات.

نخلص مما سبق إلى أنه من الممكن رسم صورة للمؤلف الضمنى فى نص المقامات تميزها النقاط الخمسة الآتية :

- ١- اختيار اللانتماء والترحال المستمر كصيغة للوجود.
- ٢- التحيز للطبقات الهامشية فى المجتمع ومقاومة السلطة أيضًا كان نوعها.
- ٣- عدم الانتماء الصريح لأى من الفرق الدينية فى ذلك العصر .
- ٤- الاستهانة بالقيم الأخلاقية العامة.
- ٥- الإيمان بسحر البيان ، واعتبار الفصاحة وامتلاك طرائق التعبير غاية فى الحياة .

- ١ المقامات : ص ٥ .
- ٢ المقامات : ص ١١٨ .
- ٣ المقامات : ص ٢٠٢ .
- ٤ المقامات : ص ١٤ .
- ٥ المقامات : ص ٢٩ .
- ٦ المقامات : ص ١٩ .
- ٧ المقامات : ص ٦٣ .
- ٨ المقامات : ص ٦٤ .
- ٩٠ المقامات : ص ٦٣ .
- ١٠ المقامات : ص ٤٣ .
- ١١ المقامات : ص ١٣٨ .
- ١٢ المقامات : ص ١٢٧ .
- ١٣ المقامات : ص ص ٢٤-٢٥ .
- ١٤ المقامات : ص ٢٦ .
- ١٥ المقامات : ص ٢٨ .
- ١٦ المقامات : ص ١٠٤ .

- ١٧ عبد الفتاح كيليطو : "المقامات السرد و الأنساق الثقافية " ترجمة عبد
الكبير الشرقاوي ، دار توبقال ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص ١٣ .
- ١٨ المقامات : ص ٤٦ ، ص ٦٣ .
- ١٩ المقامات : ص ٥٥ .
- ٢٠ المقامات : ص ٥٥ .
- ٢١ المقامات : ص ٥٦ .
- ٢٢ المقامات : ص ٥٦ .
- ٢٣ المقامات : ص ٥٦ .
- ٢٤ المقامات : ص ٢٤٦ .
- ٢٥ المقامات : ص ٢٤٦ .
- ٢٦ المقامات : ص ٢٤٦ .
- ٢٧ المقامات : ص ٢٤٦ .
- ٢٨ عبد الفتاح كيليطو : "المقامات : السرد و الأنساق الثقافية " مرجع
سابق ، ص ٣٩ .
- ٢٩ المقامات : ص ٥ .
- ٣٠ المقامات : ص ص ١٠-١١ .
- ٣١ المقامات : ص ١٥ .
- ٣٢ المقامات : ص ص ٦٨-٦٩ .
- ٣٣ المقامات : ص ٢٢٨ .
- ٣٤ المقامات : ص ١٧٣ .
- ٣٥ المقامات : ص ٦٣ .
- ٣٦ المقامات : ص ٨ .
- ٣٧ المقامات : ص ص ٨-٩ .

- ٣٨ المقامات : ص ١٧.
- ٣٩ المقامات : ص ص ٢٦-٢٧.
- ٤٠ المقامات : ص ٩.
- ٤١ المقامات : ص ص ١٢-١٣.
- ٤٢ المقامات : ص ١٧.
- ٤٣ المقامات : ص ٢٨.
- ٤٤ المقامات : ص ٥٤.
- ٤٥ المقامات : ص ١٠.
- ٤٦ المقامات : ص ص ١٠-١١.
- ٤٧ المقامات : ص ١١.
- ٤٨ المقامات : ص ص ١٢-١٣.
- ٤٩ المقامات : ص ٦٨.
- ٥٠ المقامات : ص ٦٨.
- ٥١ المقامات : ص ٦٨.
- ٥٢ المقامات : ص ٦٩.
- ٥٣ المقامات : ص ٦.
- ٥٤ د. مصطفى ناصف : "محاورات مع النثر العربى" سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ٢١٨ ، ص ص ١٨٦-١٨٧ .
- ٥٥ المقامات : ص ص ١٦٤-١٦٦ . وفى نسخة محمد عبده (رد على المشط ليرد عليك المغزل) و ما أثبتناه من نسخة محمد محى الدين عبد الحميد ص ٢٢٦.
- ٥٦ تختفى هذه الجملة فى مقامة واحدة هى المقامة الأذربيجانية ؛ حيث تبدأ بـ " قال عيسى بن هشام " ، و إن لم ينف ذلك وجود الراوى

نفسه الناطق بهذه الجملة .

- ٥٧ " شرح مقامات الحريري " ، تحقيق و شرح يوسف بقاعي ، دار
الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط٢ ، د.ت ، ص ١٥ .
- ٥٨ -See , Kenan, Shlomith Rimmon : "Narrative Fiction :
contemporary poetics", Methuen Co. Ltd., USA, p.94.
- ٥٩ المقامات : ص ٢٤٣ .
- ٦٠ , Kenan, Shlomith Rimmon : "Narrative Fiction: -See
contemporary poetics", Methuen Co. Ltd., USA, p.94.
- ٦١ - Ibid : p 94.
- ٦٢ -See Prince gerald "A Dictionary of Narratology" p78.
- ٦٣ المقامات : ص ٣٨ .
- ٦٤ المقامات : ص ٣٨ .
- ٦٥ -See, Kanan: " Narrative Fiction..." , p.94.
- ٦٦ المقامات : ص ٨٥ .
- ٦٧ المقامات : ص ٩٧ .
- ٦٨ المقامات : ص ٩ .
- ٦٩ المقامات : ص ٢٩ .
- ٧٠ المقامات : ص ٣٧ .
- ٧١ المقامات : ص ٧٧ .
- ٧٢ يراجع بخصوص المروى عليه من الدرجة صفر :
-Prince' Gerald : Introduction to the study of the
Narratee, in "Narratology, An Introduction" Edited by
Suzana Onega and Jose Angel Garica Landa, pp 191-
194.
- ٧٣ المقامات : ص ١١٧ .

- ٧٤ المقامات : ص ص ٢١٥-٢١٦ .
- ٧٥ المقامات : ص ١٠٤.
- ٧٦ -See Hawthorn , Jeremy : Aconcis Glossary of Contemporary Literary Theory, Stought Ltd., London, 1993.
- ٧٧ -Bal, Mieke : Narratology ; Introduction to the Theory of Narrative ,p.119.
- ٧٨ من بعض ملامح مجتمع المكدين المنعكسة فى نص المقامات :
التسول الجماعى ، طبيعة الملابس و تنوع الهيئة بحسب نوع المكدي ، الشذوذ الجنسى بين الذكور و غير ذلك ، حيث نجد الملمح الأول فى المقامة الساسانية ، و الثانى فى المقامات معظمها ، والثالث فى الرصافية ،انظر : أحمد الحسين : " أدب الكدية فى العصر العباسى " ، ص ص ٤٠-٤٣ .
- ٧٩ . انظر ، حسن اسماعيل عبد الغنى : " ظاهرة الكدية فى الأدب العربى الفصيح ، نشأتها و خصائصها الفنية " ، رسالة لنيل درجة الدكتوراة فى الآداب من جامعة المنيا ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، سنة ١٩٨٩ ، ص ص ٥٩-٦٨ .
- ٨٠ بنى الشيخ محمد عبده رأيه على قول أبى الفتح فى المقامة الجرجانية إن إسكندرته " من الثغور الأموية " لذلك رأى الشيخ أنها ثغر من ثغور الأندلس ، المقامات : ص ٤٦ .
- ٨١ يورد الشكعة رأى عبد الوهاب عزام بما نصه " و يقول....عبد الوهاب عزام ، إن كلمة الثغور الأموية صحتها الثغور الأموية نسبة إلى نهر آموى و هو المعروف باسم نهر جيحون....و قد بنى الإسكندر مدينة على نهر آموى (جيحون) و أغلب الظن أن البديع قد

نسب بطل مقاماته إليها " . انظر مصطفى الشكعة : " بديع الزمان
الهمذاني رائد القصة العربية و المقالة الصحفية " ، مكتبة القاهرة
الحديثة ، ١٩٥٩ ، ص ٢٣٤ .

٨٢ فى محاوره خاصة طرح د. محمد بريرى فكرة أن يكون المقصود
هو الانتساب إلى الإسكندر نفسه ، خاصة أن النسبة فى اسم أبى
الفتح الأسكندرى يمكن فهمها على الوجهين ، فهى إما نسبة إلى
المدينة أو إلى الشخص.

٨٣ عبد الفتاح كيليطو : " المقامات : السرد و الأنساق الثقافية " ، مرجع
سابق ص ١٢ .

٨٤ لاحظ ذلك كيليطو أيضا غير أنه كان يهدف إلى طرح تأويل لدلالة
السفر فى المقامات انظر عبد الفتاح كيليطو : المرجع السابق ص ١١ .
٨٥ من الملاحظ أن هذه البلدة أيضا غير محددة الموقع ، حيث تحمل هذا
الاسم أكثر من قرية ، يراجع شرح الشيخ محمد عبده ، المقامات :
ص ٢٠٧ .

٨٦ المقامات : ص ص ٢٠٩ - ٢١١ .

٨٧ المقامات : ص ٢١١ .

٨٨ المقامات : ص ١٥٨ .

٨٩ . المقامات : ص ١٥٨ .

٩٠ المقامات : ص ١٦٣ .

٩١ المقامات : ص ١٥٧ .

٩٢ مارون عبود : " بديع الزمان الهمذاني " ، ص ٣٦ .

٩٣ انظر معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) لياقوت ،
مطبوعات دار المأمون ، ط ٢ ، ص ١٦٢ .

المقامات :ص ٢٤٥.	٩٤
المقامات :ص ص ١٢١-١٢٤.	٩٥
المقامات :ص ١٢٦.	٩٦
المقامات :ص ١٩٩.	٩٧.
المقامات :ص ص ١٩٩-٢٠٠ .	٩٨
المقامات :ص ١٤.	٩٩
المقامات :ص ٢٩.	١٠٠
المقامات :ص ٣٧.	١٠١
المقامات :ص ٧٥.	١٠٢

الفصل الرابع

فى تأويل النص

المقامة الأسدية :

تقدم المقامة الأسدية إمكاناً مزدوجاً للتأويل ؛ فمن جهة هى تقدم نمطين من أنماط الوجود أو التعامل مع الحياة ، متمثلين فى جماعة عيسى وجماعة أبى الفتح ، ومن جهة ثانية تقدم أبا الفتح كغاية يسعى إليها عيسى بما يمثله الإسكندرى من قدرة أدبية فذة ، مما يحتمل معه أن يكون ما لاقاه عيسى فى طريقه يعد ثمناً للوصول إلى تلك الغاية .

تبدأ المقامة بإعلان ضمنى عن عدم وجود علاقة مسبقة بين عيسى والإسكندرى ، حيث يتمنى الأول لقاء الثانى بصورة ملحة لما سمعه عنه . ويبدو عدم وجود علاقة بين الاثنين متناقضاً مع ما تطرحه معظم المقامات ، بما يشير إلى احتمال تشكل طرفى العلاقة بصورة مختلفة عن المعتاد، وربما يشير ذلك فى الوقت نفسه إلى عدم اعتناء المؤلف الضمنى بالاتساق المنطقى

بين مقاماته مما يعكس اهتمامًا ببعد الرسالة في المقامة. يقول عيسى في وصف الإسكندري " كان يبلغني من مقامات الإسكندري ومقالاته ما يصغر إليه النفور . وينتفض له العصفور . ويروى لنا من شعره ما يمتزج بأجزاء النفس رقة . ويغمض عن أوهام الكهنة دقة . وأنا أسأل الله بقاءه . حتى أرزق لقاءه " (١) .

يظهر في الوصف السابق التوجه الأول للمقامة ؛ حيث يتشكل الإسكندري بوصفة غاية عيسى الباحث عن الأدب وفنونه ، إذ يبدو الإسكندري ساحرًا يمكنه أن يسلس قياد النفور ، ويتسلل شعره إلى أجزاء النفس ، وكذلك فهو مغلف برداء طقوسي ساحر حيث يبلغ الشعر من جودته ما يجعله " يغمض عن أوهام الكهنة " فالإسكندري يتفوق على أرباب الكهانة والسحر ، بما يملك من قدرة فذة على إتيان طرائق الأدب شعره ونثره.

أما التوجه الثاني للمقامة فيتأسس بداية من التساؤل الذي يطرحه عيسى في قوله " وأتعجب من قعود همته بحالته . مع حسن آلته . وقد ضرب الدهر شؤونه بأسداد دونه " (٢) حيث يقدم المؤلف الضمني إجابة لهذا التساؤل من خلال المشاهد المكونة للسرد وتوافقها التركيبي وإيقاع تلك المشاهد ، فبعد التساؤل السابق مباشرة تبدأ الأحداث بانتواء عيسى السفر إلى حمص لحاجة لم يجددها غير أنه يشد لها الحرص ، ثم يلي ذلك وصف الجماعة التي تصحبه ، إنها الجماعة نفسها التي تظهر في أكثر من مقامة ممثلة نقيض الغربة ، هي جماعة تمثل الوطن بما يعنيه من قيم وعادات سلوكية ومواقف من الوجود . يقول عيسى " إلى أن اتفقت لي حاجة بحمص . فشجذت إليها الحرص . في صحبة أفراد كنجوم الليل . أحلاس نظهور الخيل " (٣) . يبدو عيسى وقد تأهب بصورة خاصة لسفرته تلك ، إذ يظهر

الوصف تحفزا لافتا ، فهو " يشحذ" الحرص، ويصحب جماعة من الفرسان الذين اعتادوا ركوب الخيل، بما تبدو معه تلك السفرة وكأنها صراع قرر عيسى وجماعته أن يدخلوه. يتضح ذلك من كيفية تعاملهم مع الطريق، يقول " وأخذنا الطريق ننتهب مسافته . ونستأصل شأفته . ولم نزل نفرى أسنمة النجاد . بتلك الجياد . حتى صرن كالعصى . ورجعن كالقسي" (٤) . إن فعل الجماعة فى الطريق يتمثل فى أنهم ينتهبون ، ويستأصلون ، ويفرون ، وهى ألفاظ توحى بالصراع الدائر بين الطرفين ، من ناحية ثانية فالطريق فاعل فيهم أيضا ؛ حيث أنهم حتى أن خيلهم ضمرت ، وأصبحت كالعصى من شدة الإرهاق .

فى حالتها السابقة تقابل الجماعة واديا يبدو طوق نجاة لهم ، إنه صورة للخصب والحسن فى قلب صحراء مقفرة ، هذا الوادى محاط بأشجار الآلاء والأثل ؛ النوع الأول من الشجر معروف بحسن منظره ومرارة ثمره وأوراقه. أما النوع الثانى فهو على ضخامته لا يثمر (٥) . وهكذا يبدو الفضاء مربيا؛ فهناك خضرة تدعوهم إلى طلب الماء والظل والأمن ، لكنها خضرة عقيمة ومرة لا تمنح شيئا، أو ربما أخفت الموت متمثلا فى الأسد، تماما كما تتهددهم الصحراء المحيطة بالوادى بالموت جوعا وعطشا .

يبدأ حدث لقاء الأسد بوصف مفصل لما أصاب الخيل نتيجة إحساسها بالخطر. يقول عيسى " فما راعنا إلا سهيل الخيل . ونظرت إلى فرسى وقد أرهف أذنيه . وطمح بعينه . يجذ قوى الحبل بمشافره ويخد خد الأرض بحوافره . ثم اضطربت الخيل فأرسلت الأبوال وقطعت الحبال . وأخذت نحو الجبال" (٦) . ثم يظهر الأسد ويبدأ الصراع . هنا يتخذ السرد إيقاع المشهد Scene لإبراز الحدث ، إنه يهتم بتفاصيل لم يعتد متلقى المقامات على

مقابلتها كثيرا فى تصوير الأحداث ، بما يبدو معه الإيقاع مبرزاً لفكرة الصراع بسبب إتاحة الفرصة لتصوير دقائق الحدث واشتراك المتلقى - بالتالى - فى الإحساس به ، ذلك الصراع الذى تم التمهيد له من قبل فى وصف التأهب للرحلة وكيفية التعامل مع الطريق . وكأى صراع تخرج الجماعة بخسائر ؛ حيث قتل الأسد أحد أفرادها ، لكنها فى النهاية استطاعت تخطى تلك العقبة بقتل الأسد . يستمر بعد ذلك الصراع مع الصحراء، ويكاد الماء والطعام ينفدان يقول عيسى " وعدنا إلى الفلاة . وهبطنا أرضها وسرنا حتى إذا ضمرت المزاد . ونقد الزاد . أو كاد يدركه النفاد . ولم نملك الذهاب ولا الرجوع . وخفنا القاتلين الظمأ والجوع . عن لنا فارس فصمدنا صمده . وقصدنا قصده " (٧).

مع الجملة الأخيرة يبدأ الحدث الثانى فى المقامة، وهو ما دار مع الغلام الهارب. الحدث يبدأ كسابقه بوقفة يوصف من خلالها الغلام ، إنه كالوادى الذى لاقت فيه الجماعة الأسد ؛ إذ يبدو الغلام فى لحظة ظهوره طوق نجاة للجماعة الموشكة على الهلاك ، ثم هو فى ظاهره صورة للحسن فهو " وجه يبرق برق العارض المتهلل . وقوام متى ما ترقى العين فيه تسهل وعارض قد اخضر . وشارب قد طر . وساعد ملآن . وقضيب ريان . ونجار تركى . وزى ملكى " (٨) إذا كان شجر الآلاء والأئبل " كالعدارى يسرحن الضفائر . وينشرن الغدائر " (٩) فإن الغلام أيضا يوصف بما يحرك شهوة عيسى ورقفته ؛ فبعد الوصف السابق للغلام يقول عيسى " وقد حارت البصائر فيه . ووقفت الأبصار عليه . وقد تد كل منا شبقا . " (١٠) يداعب الغلام - مثله مثل الوادى - رغبات أساسية لدى

الجماعة ، رغبة البقاء ، والرغبة فى الأمن ، والرغبة الجنسية ، والغلام كالوادى أيضا يظهر خلاف ما يبطن.

يبدو إيقاع المشهد Scene هنا مبرزاً للصراع منذ أن لقيت الجماعة الغلام حتى استطاع عيسى قتله، بما يعيد إلى الذهن وصف التأهب للرحلة وكيفية التعامل مع الطريق .

وإذا كان الفضاء فى المشهد الأول يكاد يطابق الغلام وظيفيا ، فإن الصراع مع الأسد يشبه إلى حد بعيد الصراع مع الغلام ؛ كلاهما - الأسد والغلام - قتل واحدا من الجماعة ، وكلاهما مات بالطريقة نفسها .

من خلال الحدثين السابقين يبدو الوجود صراعا شرسا ، ويبدو عيسى وجماعته نموذجا للتفاعل الإيجابى مع هذا الصراع بداية من تأهيبهم للرحلة، مروراً بمشهدى لقاء الأسد والغلام. وربما من أجل هذه الرسالة قدمت المقامة عيسى وجماعته بطريقة تهمل تفاصيل شخصياتهم لإبراز الصراع المشار إليه، إذ لا نكاد نعلم شيئا عن عيسى سوى أنه يتمنى لقاء الإسكندرى صاحب المقامات والمقالات والأشعار الفذة ، بما يشير إلى ولع عيسى بالأدب وفنونه، كذلك فجماعة عيسى هى مجرد أدوار يحملها المؤلف الضمنى رسالته .

الحدث الثالث فى المقامة يمثل لقاء عيسى بالإسكندرى بعد وصول الجماعة إلى حمص ، يصف عيسى هذا اللقاء الذى يتخذ إيقاع المشهد أيضا بقوله " رأينا رجلا قد قام على رأس ابن وبنية . بجراب وعصية . وهو يقول :

رحم الله من حشا فى جرابى مكارمه
رحم الله من رنا لسعيد وفاطمة
إنه خادم لكم وهى لاشك خادمه

قال عيسى بن هشام : فقلت إن هذا الرجل هو الإسكندرى الذى سمعت به
وسألت عنه فإذا هو هو فدللت إليه . وقلت : احتكم حكمك . فقال : درهم .
فقلت :

لك درهم فى مثله مادام يسعدنى النفس
فاحسب حسابك والتمس كيما أنيل الملتمس

وقلت له : درهم فى اثنين فى ثلاثة فى أربعة فى خمسة حتى انتهيت إلى
العشرين ثم قلت : كم معك . قال عشرون رغيفاً . فأمرت له بها وقلت : لا
نصر مع الخذلان . ولا حيلة مع الحرمان " (١١)

يفصل إيقاع المشهد هنا أيضاً أجزاء الحدث مبرزاً العنصر النقيض
للمشهدين السابقين ، جماعة أبى الفتح وابنه وابنته تبدو نقيضاً لجماعة عيسى؛
جماعة عيسى تتحرك وتخصص صراع الوجود بصورة إيجابية فاعلة ، فى
حين تكتفى جماعة الإسكندرى بالوقوف هناك على هامش الحياة ، بدون أية
محاولة للاشتراك فى صراعها . وربما كان من المناسب مع هذا التتابع
للمشاهد أن نستدعى سؤال عيسى عن سبب قعود همة الإسكندرى مع حسن
آلته ، إذ يبدو السبب واضحاً من خلال التقابل بين الموقفين الوجوديين

لجماعة عيسى وجماعة الإسكندري ويبدو أن عيسى قد توصل للإجابة نفسها حين أعلن أنه " لا نصر مع الخذلان ولا حيلة مع الحرمان" .

من ناحية ثانية يظل الإسكندري غاية على مستوى الأدب وفنونه ، إذ تبدو سفرة عيسى وما لاقاه فيها ثمنا للوصول إلى تلك الغاية ، ولعل هذا ما دفع عيسى إلى التوجه نحو الإسكندري راضيا بحكمه . ومن جانبه يبدو أبو الفتح متمسكا باختياره الوجودي على هامش صراع الحياة ، ربما لإدراكه أنه غاية في ذاته ، لذلك يرفض منحة عيسى ، إنه يحول عطية الأخير إلى الخبز اللازم فقط لمجرد وجوده ، دون أن يحاول إجهاد ذهنه في حسبة عيسى التي تنتمي لموقفه من الوجود ، أراد عيسى أن يخوض الإسكندري ما يشبه الاختبار العقلي من أجل أن يحصل على المال ، غير أن الإسكندري على عكس ما عرف عنه يهمل المال ، ويصر على طريقة وجوده النقيض لوجود عيسى .

المقامة الموصلية :

كثيراً ما يثير الحدث ضحكاً يبدو غاية في ذاته ، ولا يخفى ما فى مقامات الهمذاني من مواقف تستخدم الإضحاك من أجل بلوغ هدف ما ، بما يظهر أن الضحك إن هو إلا عنصر من عناصر كثيرة يمكن أن ينهض عليه التأويل (١٢)

فى المقامة الموصلية يتعرض عيسى وأبو الفتح للسلب ، ويشرفان على الهلاك ، مما أسرع بهما إلى بعض قرى الموصل انقذاً لحياتيهما. يقول عيسى " لما قفلنا من الموصل . وهمنا بالمنزل . وملكنا علينا القافلة . وأخذ منا الرجل والراحلة . جرت بي الحشاشة إلى بعض قراها ومعى الإسكندري أبو الفتح " (١٣)

يلخص الراوى حادث السطو وما مر به حتى لم يبق من نفسه إلا " الحشاشة" ليصل إلى بداية الأحداث الرئيسة ، مبرزاً من خلال الخلاصة فقط نهاية الأحداث التى يلخصها ، إنه يركز على الحال التى دخل بها الراوى والبطل عالم السرد الأساسى فى المقامة، فعيسى وأبو الفتح فى موقف عصيب ينذرهما بالموت ، بما ينتظر معه أن تقدم الشخصيتان على أى شىء فى مقابل الحفاظ على الحياة .

يحل عيسى وأبو الفتح فى دار " قد مات صاحبها وقامت نوادبها . واحتفلت بقوم قد كوى الجزع قلوبهم . وشقت الفجيعة جيوبهم . ونساء قد نشرن شعورهن . يضربن صدورهن . وجددن عقودهن . يلطمن خدودهن " (١٤)

الراوى والبطل يواجهان كل الطقوس المحيطة بالموت الذى يتهددهما
ولا يملكان سوى استغلاله لاتقائه ؛ إنهما يستغلان موت صاحب الدار وجزع
أهله لاتقاء الموت الذى يترصده بهما .

يعبث أبو الفتح بجسد الميت ، متجاوزاً كل الأعراف التى تمنح الميت
قدسية ، بل يؤدى بعبثه ذلك إلى تطاول الجماعة كلها على الميت بالطريقة
نفسها ، يقول عيسى " وقد شددت عصابته لينقل * وسخن المماء ليغسل *
وهيئ سريريه ليحمل * وخيطت أثوابه ليكفن * وحفرت حفرته ليدفن *
فلما رآه الإسكندرى أخذ حلقه * فجس عرقه * وقال يا قوم اتقوا الله لا
تدفنوه فإنه حى وإنما عرته بهتة * وعلته سكتة * وأنا أسلمه مفتوح
العينين * بعد يومين * فقالوا من أين لك ذلك قال إن الرجل إذا مات برد
استه وهذا الرجل قد لمستته فعلمت أنه حى فكل أدخل أصبعه فى دبره وقال
الأمر كما ذكر * فافعلوا ما أمر " (١٥) هكذا وباستثمار الموت ينجو عيسى
وأبو الفتح منه ، فبعد أن علق الإسكندرى التمايم على الميت " خرج من عنده
وقد شاع الخبر وانتشر . بأن الميت قد نشر . وأخذتنا المبار من كل دار .
وانثالت علينا الهدايا من كل جار . حتى ورم كيسنا فضة وتبراً . وامتلاء
رحلنا أقطاً وتمراً " (١٦) تتسلل السخرية منذ قرر الإسكندرى إيهام أهل الميت
بأنه حى ، ثم ينفجر الضحك عندما يذهب الإسكندرى إلى دار الميت بعد
يومين لتحقيق وعده المكذوب ، حيث " حذر التمايم عن يده - أى الميت -
وحل العمايم عن جسده . وقال : أنيموه على وجهه فأنيم . ثم قال : أقيموه
على رجليه فأقيم . ثم قال : خلوا عن يديه فسقط رأسيا وطن الإسكندرى
بغية وقال : هو ميت كيف أحييه . فأخذه الجف . وملكته الأكف . وصار إذا
رفعت عنه يد وقعت عليه أخرى " (١٧)

ربما كان الضحك تشفيًا من الإسكندري العايب بالقيم والمقدسات ، وربما كان ناتجًا من ملامسة حدود تلك المقدسات والقيم بصورة عابثة ، إذ تحول الذات الاجتماعية ومنظومة القيم الصلبة دون أية محاولة لإظهار تلك الرغبة الدفينة في تجاوز المحرم ، وكسر التابو . والإسكندري ينتهك المحرمات ويعبث بالقيم لصالح الجانب اللذائذي من الحياة ، بل إنه يعيد إنتاج بعض قصص القرآن في سياق معابثة يعكس الدلالات ، ولنتأمل ما حدث مع أهل القرية التي يتحيفها السيل .

إن أهل القرية "مغتمون لا يملكهم غمض الليل من خشية السيل" (١٨) والإسكندري يعدهم بقوله "يا قوم أنا أكفيكم هذا الماء ومعرته . وأرد عن هذه القرية مضرته " (١٩) ولكن بأى ثمن ، إنه يطلب منهم ألا يبرموا أمرا دونه وأن يطيعوه في كل ما يطلب ثم يقول "انبحوا في مجرى هذا الماء بقرة صفراء . واتوني بجارية عذراء . وصلوا خلفي ركعتين يثن الله عنكم عنان هذا الماء . إلى هذه الصحراء" (٢٠)

يستدعي الإسكندري قصة موسى عليه السلام مع قومه ، عاكسا الأدوار ، فموسى يشق الماء ويبدو الإسكندري وقد وعد القوم بشق الصحراء لتغيير مجرى السيل ، موسى يطلب من قومه أن يذبحوا بقرة صفراء ليدلّل من خلالها على صدقه، والإسكندري يدعو إلى ذبح بقرة صفراء وقد أضمر كذبا وخداعا . ولا تتفصل معابثة الإسكندري للمقدسات عن متعته الشخصية؛ إذ ربط الإسكندري بين كل من الأكل وقصة موسى والجنس والصلاة ، وهكذا يجتمع طرفا نقيض ، يجتمع التابو مع إطلاق العنان للذة .

من الممكن اكتشاف مرارة عميقة في كل من الموقفين - موقف الميت وموقف الصلاة - فالسخرية في عمقها تخفى سخطا ورفضاً ، واللجوء

إليها يعكس استسلاماً وانهيئاراً فى الوقت نفسه . ويبدو أن د. مصطفى ناصف قد استبطن المقامة الموصلية حين قال " تنافس الانهيئار والإضحاك ثم اختلطاً معاً اختلاطاً يصعب فضه ، وربما لا يريد القارىء أن يفض هذا الاشتباك . إذا أصاب القارىء الجرح تداعى إلى ذهنه الضحك . وأصبح الضحك لازمة من اللوازم المطلوبة لقبول كل شىء جارح مهين " (٢١)

يبدو د. ناصف وقد عبر عن قطاع من المتلقين قد تسبب مثل هذه المعابثات التى يمارسها أبو الفتح جرحاً لهم ، فيلجأون إلى مداراته بالتخفى وراء الضحك الذى تمنحه لهم المقامة ، وربما يمثل مارون عبود قطاعاً آخر من المتلقين يثور ويغضب ، ويصب لعناته على الروح الننتة التى تركت المصلين فى سجدتهم الطويلة (٢٢) . غير أن المقامة فى الحالين تمثل سخرية مرة من القيم والطقوس والشعائر الاجتماعية ، وتعرض لوجهة نظر تقاوم الموت وتسخر منه ، فالإسكندرى ينجو من الموت على حساب ميت ، وينال لذته على حساب قوم عبيد لخوفهم من الموت .

أخيراً فإن أبا الفتح يلعب فى هذه المقامة الدور الذى يشير إليه اسمه ، إنه يفتح المغاليق ، فهو قد فتح بحيله بابى الحياة واللذة مقتحماً قلاع القيم والعادات والشعائر الاجتماعية يقول فى نهاية المقامة :

" لا يبعد الله مثلى	وأين مثلى أينما
لله قلعة قوم	فتحت بها بالهوينى
فأكتلت خيراً عليهم	وكلت زوراً وميناً (٢٣)

المقامة المضيرية :

تبدأ المقامة المضيرية بوصف مجمل لأبى الفتح الإسكندري " رجل
الفصاحة يدعوها فتجيبه . والبلاغة يأمرها فتطيعه " ^(٢٤) ثم تثنى بوصف
المضيرة التي يقول عيسى إنها " تثنى على الحضارة . وترجرج في
الغضارة . وتؤذن بالسلامة . وتشهد لمعاوية رحمه الله بالإمامة " ^(٢٥)
الجملة الأخيرة تفتح إمكانية للتأويل ، فالمضيرة التي تبدو فاعلا ذا ملامح
إنسانية ^(٢٦) بإمكانها أن تصبح وسيلة لمنح البيعة لمعاوية ، الذي عرف عن
مبايعيه أثناء حياة علي بن أبي طالب أنهم " طلاب اللذائذ وبغاة
الشهوات " ^(٢٧). يبدو أن هناك تلميحا واضحا لعلاقة السلطة السياسية الجائرة
بالمحكومين ، بحيث تظهر كأنها علاقة سيطرة من خلال التحكم في الطعام ،
بما قد يصل أحيانا إلى حد شراء الضمائر ، هذه السيطرة قائمة فيما يبدو
بسبب المضيرة.

في الدعوة التي حضرها عيسى وأبو الفتح ، يتم وصف المضيرة
مرتين ، مرة حال تقديمها وأخرى حال إبعادها نتيجة رد فعل الإسكندري ،
في المرة الثانية يصف عيسى حدث إبعاد المضيرة بقوله " ورفعناها
فارتفعت معها القلوب . وسافرت خلفها العيون . وتحلبت لها الأفواه .
وتلمظت لها الشفاه . واتقدت لها الأكباد . ومضى في إثرها
الفؤاد " ^(٢٨) المقطع السابق يوضح بقوة عمق أثر المضيرة في أكليها ، إذ
تكاد تملك مجامع نفوسهم ، غير أن رد فعل الإسكندري قد أثار فضول
الجماعة .

تسأل الجماعة أبا الفتح عن أمر المضيرة ، وهنا ينتقل التنبير
والرواية كلاهما إلى الإسكندري ، الذي يبدأ في رواية قصته مع

المضيرة . إن انتقال التبئير والرواية للإسكندري قد تم فيما يظهر بمحض اختيار الجماعة ، رغم تحذير أبى الفتح لهم بقوله :

" قصتى معها أطول من مصيبتى فيها . ولو حدثكم بها لم آمن المقت وإضاعة الوقت " (٢٩)

يبدأ الإسكندري فى رواية قصته مع التاجر الذى دعاه إلى مضيرة منذ أكثر من عامين ، ومن اللافت أن صاحب الدعوة بدا مصرا على دعوته، يقول الإسكندري : "دعائى بعض التجار إلى مضيرة وأنا ببغداد ولنمنى ملازمة الغريم . والكلب لأصحاب الرقيم . إلى أن أجبته إليها " (٣٠) . من الواضح أن التاجر كان يسعى إلى أكثر من مجرد إطعام أبى الفتح ، ولعل ذلك ما جعل الأخير يتوجس من الدعوة فلا يستجيب لها مباشرة، هنا يبدأ التحول كل من التبئير والرواية تدريجياً إلى التاجر ، غير أن هذا التحول لا يتم باختيار الطرفين كما حدث بين الجماعة وأبى الفتح ؛ إذ يبدو التاجر وقد اغتصب التبئير والرواية محققاً حالة من السيطرة على السرد تصل هذه السيطرة إلى ما يشبه الاستعباد بالنسبة لأبى الفتح فى نهاية المطاف .

فى الطريق يأخذ التاجر فى الحديث عن زوجته ، ثم عن الحى الذى يسكنه فالحديث عن داره ، يتم ذلك كله بصورة تفصيلية يتبادل فيها إيقاعا الوقفة Pause والمشهد Scene الظهور، بما يحقق إحساساً عميقاً بثرثرة التاجر التى تكاد توقف حركة الأحداث. تلك الثثرة التى تبدو استبداداً، هى ما حذر أبو الفتح جماعة عيسى منه قبل بدء حديثه. وفى الوقت نفسه يبرز الإيقاع وتفاهة حديث التاجر المأزق الذى وقع فيه أبو الفتح رجل الفصاحة التى لا تسعفه للمفارقة فى هذا الموقف. تقول فدوى دوجلاس :

"وتشخيص أبي الفتح وتمييزه بعبارات حتى ولو كانت قريبة من هذه العبارة يعتبر شيئاً نادراً تماماً ... فالصورة التي تزخر بها هذه العبارة ، هي صورة تدل على القدرة فأبو الفتح يدعو الفصاحة ويأمر البلاغة ، فتجيبانه ... وهذه العلاقة بالتحديد هي التي تتقلب وتتحول ، فليست الفصاحة والبلاغة فقط هما اللتان كانتا الوسيلة في خيبة أبي الفتح ، بل إننا نستطيع أن نقول ... إنه يدعوهما فلا تجيبانه ، ويأمرهما فلا تطيعانه". (٣١)

يبدو أبو الفتح أسيراً للتاجر الذي يحول الإسكندري إلى مجرد مستقبل لحديثه المنطلق بحرية شديدة ، تقوم حرية التاجر فيما يظهر على سلب حرية أبي الفتح . حرية التاجر لا تتفصل عن رغبته في السيطرة والتحكم ، إذ يلزم لتحقيق تلك الحرية أن يسيطر تماماً على عقل أبي الفتح ، ويتحكم بصورة شديدة في قدرته التي وصفه بها عيسى في أول المقامة. تتوافق تلك الرغبة في السيطرة مع وضع التاجر في مركز المقامة على أكثر من مستوى، فهو ينتزع التبئير والرواية ، وفي الوقت نفسه يتم رسم الفضاء بما يؤدي إلى وضع دار التاجر في المركز من أشرف أحياء بغداد ، التي - أي بغداد - ربما مثلت مركز الفضاء الكوني الذي تصوره المقامات . (٣٢) يقول التاجر :
يا مولاي ترى هذه المحلة . هي أشرف محال بغداد يتنافس الأخيار في
نزولها . ويتغابر الكبار في حلولها . ثم لا يسكنها غير التجار . وإنما المرء
بالتجار . وداري في السطة من قلايتها . والنقطة من دائرتها". (٣٣)

على مستوى آخر يتم رسم صورة منفرة لشخصية التاجر ، إنه ليس فقط ثرثاراً مستبدًا، بل مستغل محتال ؛ يتضح ذلك من طريقة حصوله على الدار والعقد والحصير^(٣٤)، ومن الملاحظ أن احتيال التاجر قد اصطبغ بطبيعة

شخصيته اللزجة المستبدة؛ فهو احتيال يختلف أيما اختلاف عن احتيال الإسكندري الذى يرتدى حلة من الظرف والفكاهة فى معظم المقامات.

يستمر التاجر فى ثرثرته المستبدة ، وعند لحظة معينة تجيش نفس الإسكندري الذى يمد ثرثرة التاجر على استقامتها ^(٣٥) ليصل فى النهاية إلى أن " *هذا خطب يطم . وأمر لا يتم* " ^(٣٦) هنا يبدو الإسكندري وقد شعر بطبيعة الثمن المدفوع فى مقابل المضيرة التى أصبح يشك فى حصوله عليها أصلا ؛ إذ يمكن تصور الإسكندري طوال حديث التاجر وقد تنازعه رغبتان، الأولى فى الطعام ، والثانية فى التخلص من استبداد التاجر وسيطرته، وفى اللحظة التى قام فيها الإسكندري معترضا الهرب ، كان قد أصبح مفعما برغبته فى الحرية بعد أن وصل الأمر إلى ما يشبه الاستعباد ، غير أن التاجر يصر على استمرار سيطرته واستبداده، إذ يبدو أنه استشعر فى طلب أبى الفتح قضاء حاجته نية الأخير فى الهروب ، فينطلق التاجر لفوره فى حديث مطول عن الكنيف ، هذا الحديث ربما تعدى مجرد كونه ثرثرة عادية ، إنه يتضمن تهديدا ضمنيا للإسكندري يقول التاجر: " *يا مولاي تريد كنيفا يبرى بربيعى الأمير . وخرىقى الوزير . قد جصص أعلاه . وصهرج أسفله وسطح سقفه وفرشت بالمرمر أرضه . يزل عن حائطه الذر فلا يعلق . ويمشى على أرضه الذباب فيزلق . عليه باب غيرانه من خليطى ساج وعاج . مزدوجين أحسن ازدواج . يتمنى الضيف أن يأكل فيه* " ^(٣٧) لا يوجد فى المشهد ضيف سوى الإسكندري الذى فيما يبدو قد أدرك التهديد ، فقام لفوره معلنا تمرده ، غير أن التاجر لا يستسلم بسهولة لانفلات أبى الفتح من سيطرته ، فيعدو وراءه مناديا عليه بقوله : " *يا أبا الفتح المضيرة* " ^(٣٨) إن إضافة اسم أبى الفتح للمضيرة ربما أكد ما نذهب إليه ، من أن العامل الأساسى فى سيطرة التاجر على

الإسكندري كان المضيرة ، أو لنقل الطعام الذى يتحكم فيه التاجر . يعلن التاجر سلاحه بذكر اسم المضيرة ، ويظن الصبيان أن المضيرة لقب لأبى الفتح فيصيحون كصياح التاجر . المشهد السردى هنا يبدو صراعا بين التاجر والصبيان من ناحية ، والإسكندري من ناحية أخرى؛ يريد التاجر أن تستمر سيطرته ويؤيده الصبيان عن جهل ، فى حين يرفض الإسكندري هذه السيطرة لاجئا فى نهاية المطاف إلى العنف لفك الحصار عن نفسه يقول : " فرميت أحدهم - أى الصبيان - بحجر من فرط الضجر . فلقى رجل الحجر بعمامة . فغاص فى هامته . فأخذت من النعال بما قدم وحدث . ومن الصفع بما طاب وخبث . وحشرت إلى الحبس . فأقمت عامين فى ذلك النحس " . (٣٩).

إن عدم استسلام أبى الفتح لسيطرة التاجر قد أدى به إلى الضرب فالسجن لمدة عامين . ويمكن اعتبار المضيرة سببا فى سلب حرية الإسكندري لعامين ، إذ تبدو المضيرة أداة فاعلة فى استمالة الناس واستعبادهم . ومن هنا يمكن أن يتماثل التاجر مع السلطة السياسية الجائرة التى تسلب الناس حريتهم وقدرتهم على الاختيار ، من خلال التحكم فى الطعام أو الرزق ، بما يستدعى مثل معاوية الذى ضربه عيسى فى بداية المقامة . (٤٠)

فى إطار أحداث المقامة يبرز دور المروى عليه ، المتمثل فى عيسى وجماعته ، فى تأكيد التأويل السابق ، إنهم جماعة كادت أن تستسلم لسطوة المضيرة لولا صيحة أبى الفتح التى تمثل ما يشبه تنبيهها مفاجئا لهم . ويمكن تخيل رد فعل المروى عليهم وقد أخذ فى التحول تدريجيا من الضد إلى الضد؛ فبعد أن كانت قلوبهم ترتفع مع ارتفاع المضيرة، يحدث بالتدريج ما يشبه الوعي العميق بموقفهم حيالها، بما يؤدى إلى قبولهم عذر أبى الفتح بل إنهم ينذرون نذره فى مقاطعة المضيرة ، مختتمين المقامة بجملة لافتة تؤيد التأويل السابق حين يقولون : " قديما جنت المضيرة على الأحرار . وقدمت الأرازل على الأخيار " (٤١).

المقامة الحلوانية :

إذا كان الإبداع والمعرفة في مجال اللغة وفنونها يمنحان المبدع تقديرًا وسلطة اجتماعيين، في الفترة التي تمثل أفقًا حضاريًا لمقامات الهمذاني، فإن أبا الفتح الإسكندري يبدو على العكس من ذلك، إنه مهمل اجتماعيًا على الرغم من قدرته الإبداعية والمعرفية التي تلح المقامات في تأكيدها. وربما كانت تلك المفارقة هي سر نعمة أبي الفتح الواضحة على الزمن وأهله ؛ فهو يؤمن - وكذلك عيسى - بأن وضعيته السابقة هي من قبيل الخلل الذي أصاب المجتمع وقيمه .

في المقامة العراقية يدور الحوار التالي بين عيسى والإسكندري :
فقلت (أي عيسى) وما لك مع هذا الفضل . ترضى بهذا العيش الرذل .
فأنشأ يقول :

بؤسا لهذا الزمان من زمن . كل تصاريف أمره عجب
أصبح حربا لكل ذي أدب كأنما ساء أمه الأدب" (٤٢)

وفي المقامة الحمدانية يدور الحوار التالي بينهما : " أنت (أي الإسكندري) مع هذا الفضل تعرض وجهك لهذا البذل . فأنشأ يقول :

ساخف زمانك جدا إن الزمان سخيف
دع الحمية نسيا وعش بخير وريف
وقل لعبدك هذا يجيئنا برغيف" (٤٣)

إن النقمة المنصبة على سوء الزمان وأهله، واختلال القيم والمعايير، وغياب العقل وسيادة الحمق، يمكن أن ترد إلى المؤلف الضمني الذي بث هذه المعاني على لسان بطله، وأكدها من خلال تعجب الراوى لما نزل بأصحاب الفضل^(٤٤) متمثلين في البطل . ويبدو الحل الذى اختاره المؤلف الضمنى لفض التناقض بين ذوى الفضل والمجتمع الذى صار " حرباً لكل لدى أدب " ، متمثلاً فى التحامق الذى يخلق اتفاقاً مع شفرة القيم السائدة. هذا الحل يدور كثيراً على لسان أبى الفتح شعراً ؛ يقول فى المقامة المكفوفية :

" زج الزمان بحمق إن الزمان زبون
لا تكذب بعقل ما العقل إلا الجنون"^(٤٥)

ويقول فى القردية :

" الذنب للأيام لا لى فاعتب على صرف الليالى
بالحمق أدركت المنى ورفلت فى حلل الجمال"^(٤٦)

وتبدو المقامة الحلوانية كأنها تهدف إلى تصوير حمق الزمان وأهله تفصيلاً وبشكل مباشر، لذلك انصب التبئير فيها على شخصيات هامشية تعد هى المحرك الرئيس للأحداث، وهى فى الوقت نفسه تمثل المجتمع الذى طالما سمعنا شكوى أبى الفتح منه. ومن ناحية ثانية يبدو المبتثر - وإن كان داخلياً - وقد اكتفى برصد حركات وأقوال الشخصيات، بما يشى أن المؤلف الضمنى أراد أن يطرح تصوراتهِ بدون وساطة تأويلية سواء من المبتثر الشخصية أو المبتثر الراوى . فى الوقت نفسه يتلبس الإسكندرى حالة من الجنون لا ينفصل

عنها كعادته لي طرح فلسفته ، إنه يبدو في هذه المقامة مجرد نموذج لأصحاب الفضل .

تبدأ المقامة بنزول عيسى بن هشام إلى بلدة حلوان وهو في طريق عودته من الحج ، ونتيجة لطول شعره واتساخ بدنه يطلب حماما ، ويحدد له مواصفات خاصة ، فهو يريد الحمام " واسع الرقعة ، نظيف البقعة . طيب الهواء . معتدل الماء " (٤٧).

يعود الغلام الذي بعثه عيسى مبشرا إياه بتحقيق مطالبه ، ثم يقود الغلام عيسى إلى حمام على النقيض مما وصف عيسى . إن غلام عيسى شخصية هامشية تتسبب في انفتاح السرد على الأحداث التي تمثل صورة مجسدة للحق . وهو يفتح الباب أيضا من خلال حماقته الخاصة .

تبدأ الأحداث بعد دخول عيسى الحمام يقول : " ودخل على إشرى رجل وعمد إلى قطعة طين فطخ بها جبينى ووضعها على رأسى . ثم خرج ودخل آخر فجعل يدلكنى دلكا يكد العظام . ويغمزنى غمزا يهد الأوصال . ويصفى صفيرا يرش البزاق . ثم عمد إلى رأسى يغسله وإلى الماء يرسله . وما لبثت أن دخل الأول فحيا أمدع الثانى بمضمومة قعقت أنيابه وقال : يالكع مالك ولهذا الرأس وهو لى . ثم عطف الثانى على الأول بمجموعة هتكت حجابيه وقال : بل هذا الرأس حقى وملكى وفى يدي . ثم تلاهما حتى عيا . وتحاكما لما بقيا " (٤٨) .

فى المشهد السابق هناك عدة ملاحظات :

• أولاً: إن أبطال المشهد شخصيات هامشية بما يدعم ما نذهب إليه من أنها تمثل أنماطا اجتماعية لا غير .

• ثانيا : إن الحركة تتم بطريقة مسرحية وبصمت تام ، باستثناء جملتين نطقهما العاملان، بما يبدو معه المبتز خارجيا تاركاً النطق بالدلالة للأحداث نفسها.

• ثالثاً: إن العامل الأول قد بدأ برأس عيسى ، والعراك بدأ حين وصل العامل الثاني لرأس عيسى . ولهذا دلالة مهمة فيما يحاوله هذا التأويل .

إن الصراع بين العاملين يبدو كأنه صراع حياة أو موت ، فالمعنى المباشر لقوله تحاكما لما بقيا كما يوضح الشيخ محمد عبده أنه " كان في الظن أن يموت كل منهما غير أنهما لما بقيا بحكم الأجل المحتوم ولم يموتا لذلك التلاكم تحاكما عند ما يروونه أهلاً للحكم بينهما وهو صاحب الحمام" (٤٩) ليس من الطبيعي أن يصل الصراع بين عاملين في حمام حول أحد رواده إلى حد أن يتهددهما الموت، إن الحدث يبدو متعديا الخلاف العادي بين عاملين، إنه يعبر بصورة مبالغ في رسمها عن مدى الحمق الذي يمارسه العاملان . ومن ناحية ثانية يحدد الصراع حول الرأس بوصفه صراع سيادة بين قوتين تهدف كل منهما إلى تأكيد تبعية هذا الرأس لها . يصبح من الممكن إذا ما تأكد هذا التأويل أن نعتبر الرأس هنا رمزا للعقل.

تؤكد الملاحظة الثالثة هذه الفكرة، كما تتأكد أيضا من خلال الحوار بين العاملين؛ حيث يتضح في هذا الحوار أن العلاقة بين العاملين ورأس عيسى، تتعدى مجرد القيام بغسلها ، إنها تبدو علاقة ملكية واستحواذ ولنلاحظ ألفاظ " هو لى - حقى - ملكى - فى يدى " .

يأتى بعد ذلك ما دار بين العاملين وصاحب الحمام المنسوط به أن يفصل بينهما ، ليؤكد التأويل السابق ، يقول عيسى " فأتيا صاحب الحمام . فقال الأول : أنا صاحب هذا الرأس . لأنى لطخت جبينه . ووضعت عليه طينه . وقال الثانى . بل أنا مالكة لأنى دلكت حامله . وغمرت مفاصله . فقال الحمامى : اتنوى بصاحب الرأس أسأله . ألك هذا الرأس أم له . " (٥٠) تبدو كلمات " أنا صاحب - أنا مالكة " مؤكدة لعلاقة الملكية ، ومن اللافت أن صاحب الحمام يؤكد بسؤاله هذه الملكية ، كما أنه يؤكد أيضا الفصل الواضح فى كلام العاملين بين الرأس وصاحبه ، إنه يسأل عيسى بوصف الأخير مجرد شاهد بقوله : " يا رجل لا تقل غير الصدق . ولا تشهد بغير الحق . وقل لى هذا الرأس لأيهما " (٥١) .

وما حدث هو أن صياغة الخلاف بين الرجلين بالطريقة السابقة قد نبهت عيسى إلى طبيعة الخلاف ومنطقه ، حيث ينحصر دور عيسى فيه عند حدود إعلان تبعيته لأحد المتخاصمين ، ولذلك أتى رد عيسى قاطعا مليئا بالدهشة " يا عافاك الله هذا رأسى . قد صحبنى فى الطريق . وطاف معى بالبيت العتيق . ما شككت أنه لى " (٥٢) عيسى أيضا يفصل بين رأسه وبينه ولكن من باب التهكم ، إذ إنه يرفض بصورة جادة وبديهة منطق الخلاف الدائر حوله . ولكن ما قاله عيسى رغم بداهته يثير صاحب الحمام الذى ينهر عيسى وكأنه ينهر مخبولا ، بل يتعدى ذلك إلى سبه وتحقيره ؛ يقول صاحب الحمام بعد رد عيسى " اسكت يا فضولى . ثم مال إلى أحد الخصمين فقال : يا هذا إلى كم هذه المسافة مع الناس . بهذا الرأس . تسل عن قليل خطره . إلى لعنة الله وحر سقره . وهب أن هذا الرأس لى . وأنا لم نر هذا التيس " (٥٣)

الخطر فى النص السابق يعنى القدر والمنزلة ولنقف قليلا عند جملة " إلى لعنة الله وحر سقره " حيث نجد الشيخ محمد عبده متحيرا فى تحديد دلالة هذه الجملة وتعلقها ، فهى إما متعلقة بـ " تسل " أى إن لم يكن لك بعد التسلية عنه إلا الذهاب إلى لعنة الله وحر نار سقر وهى جهنم فعليك أن تفعل . أى تسل عنه ولو بالنار وعذابها ، وهو نهاية التشنيع والتبشيع للمنافسه فيه . وإما أن يتعلق بمنوى صفة للخطر ، أو حالا منه ، أى قليل خطره الذاهب إلى لعنة الله أو ذاهبا إلى لعنة الله " (٥٤) وتصعيد الأمر إلى هذا الحد يعد غريبا بالنسبة لمشكلة قد تحدث يوميا فى الحمام ، وجملة الحمامى إنما تشير فى النهاية - أيا كان المقصود منها - إلى درجة مبالغ فيها من العداء لهذا الرأس وصاحبه الذى يرفض التبعية ويصر على ملكيته لرأسه أو لنقل عقله .

هذا التأويل فى حاجة إلى المزيد من الدلائل لتأكيد ، وهذا ما يتضح من الجزء الثانى فى المقامة ، حيث يرسل عيسى غلاما آخر ليأتيه بحجام يصفه عيسى حين قدومه بأنه "لطيف النبوة . مليح الحليّة . فى صورة الدمية" (٥٥) هذا الوصف الأولى للحجام يعبده خطوة عن العالم الإنسانى ، عالم الأحياء ، ويقربه الخطوة نفسها من عالم الأشياء أو عالم المثل ، حيث تعد كلمة " الدمية " هى مركز الوصف ، فالرجل دمية جميلة التركيب والهيئة ، والدمية " هى الصورة (التمثال) من العاج أو الرخام يضرب به المثل فى الحسن" (٥٦) إن انطباع عيسى الأولى عن الرجل أدى إلى شعوره بالارتياح نحوه ، وهنا تبدأ الأحداث فى الاشتعال مرة أخرى ، حيث ينطلق هذا الحجام الذى يبدو صورة مثالية للحسن فى خطاب هذيانى يكشف عن جنونه : "ودخل فقال : السلام عليك ومن أى بلد أنت ، فقلت : من قم ، فقال : حياك الله من أرض النعمة والرفاهة . وبلد السنة والجماعة . ولقد حضرت فى شهر

رمضان جامعها وقد أشعلت فيه المصابيح. وأقيمت التراويح . فما شعرنا إلا بعد النيل . وقد أتى على تلك القناديل. لكن صنع الله لى بخف قد كنت لبسته رطباً فلم يحصل طرازه على كفه. وعاد الصبى إلى أمه . بعد أن صليت العتمة واعتدل الظل . ولكن كيف كان حجبك هل قضيت مناسكه كما وجب . وصاحوا : العجب العجب . فنظرت إلى المنارة.. وما أهون الحرب على النظارة. ووجدت الهريسة على حالها . وعلمت أن الأمر بقضاء من الله وقدر. وإلى متى هذا الضجر . واليوم وغد . والسبت والأحد . ولا أطيل. وما هذا القال والقليل . ولكن أحببت أن تعلم أن المبرد فى النحو حديد موسى. فلا تشتغل بقول العامة . فلو كانت الاستطاعة قبل الفعل لكنت حلقت رأسك . فهل ترى أن نبئدى . فقال عيسى بن هشام : فبقيت متحيراً من بيانه . فى هديانه " (٥٧)

يرى عبد الفتاح كيليطو أن هذا الخطاب الهديانى فيه تشويش على مستويين ، الأول تشويش لعدد من الأنساق المعرفية (جغرافية ؛ مذهبية ؛ تجريبية) أما التشويش الأقوى (الكلام لكيليطو) " هو تشويش النسق السردى: كل جملة هى نحوياً مقبولة لكن الروابط المعتادة بين الجمل لم تعد تشتغل ..."(٥٨) ويرى كيليطو أن هذا التشويش الأخير ينبغى أن ينسب إلى الانتهاك العام للمحرمات " فذلك هو الخرق الأخطر ، لأن الخطاب هو الناطق والمنظم للأنساق التى تسير الجماعة " (٥٩)

إن هذا التشويش القوى لأنساق الخطاب لا يبدو معبراً عن جنون خالص ولننطلق من تعليق عيسى بعد انتهاء الحجاج من هديانه حيث يقول " فبقيت متحيراً من بيانه فى هديانه " (٦٠) فنصل إلى أن ما يستنتجه مستقبل الخطاب (وهو هنا عيسى) يجعله متشككاً ؛ فهناك تشابك لعلامات متناقضة

فى دلالتها ، حيث يشير ذكر الحجام للمبرد ولإحدى قضايا علم الكلام إلى معرفة بالعلمين ، غير أن باقى الجمل التى تشكل بنية الخطاب الذى يغلف هذه المعرفة تعد علامة على الجنون ، وهذا هو السبب الرئيس فى حيرة عيسى .

تأتى بعد ذلك الإشارة إلى أن هذا الحجام هو أبو الفتح الإسكندرى . غير أن الإشارة إلى شخصية أبى الفتح هنا تبدو غامضة ، فأبو الفتح فى هذه المقامة يخرج عن محيط حركته الذى اعتاد أن يتجول فيه طول المقامات . إن انحراف الخطاب المعلن عن شخصية أبى الفتح عن المباشرة ، يتسق مع انحراف مماثل لشخصية أبى الفتح ، ذلك لأن المقامة الحلوانية نفسها - إضافة إلى المارستانية أيضا - تمثل التحقق الكامل لحالة الحمق التى يدعو إليها الإسكندرى طول المقامات ، فهى انحراف عن باقى المقامات التى يظهر فيها أبو الفتح واعيا بما يفعل .

التعرف على أبى الفتح يتم كالآتى :

" وسألت عنه من حضر فقالوا : هذا رجل من بلاد الإسكندرية لم يوافق هذا الماء . فغلبت عليه السوداء وهو طول النهار يهذى كما ترى ووراءه فضل كثير فقلت : " قد سمعت به وعز على جنونه " (٦١)

إن جنون أبى الفتح وهنا اختيار محض تؤكد جملة " ووراءه فضل كثير " . يقول الشيخ محمد عبده " جعل شخصه فيما يظهر من هذيانه بمنزلة حجاب بينه وبين فضله وغازاة علمه ، لهذا قال : إن وراء هذا الذى تراه منه فضلا كثيرا وعلما غزيرا " (٦٢).

حقيقة الإسكندري تلك هي ما نتعرف عليه مع عيسى في نهاية معظم المقامات ، غير أن الاسكندري ههنا لا يقيم حواراً مع عيسى يطرح فيه فلسفته إذ إنه مارسها وتلبسها عملياً وبشكل كامل ، إنه داخل حالة الحمق وليس خارجها ككل مرة .

أخيراً كان لابد لعيسى الذي ينتمي لعالم الإسكندري ، من حيث التعقل وعدم الحمق ، أن يكون قد سمع به وعز عليه جنونه . وكان لابد له أيضاً - أى عيسى - أن يتخذ موقفاً يحمي به رأسه / عقله من خطر حمق المجتمع ، فنجده يعلن في نهاية المقامة

"أنا أعطى الله عهدي / محكما في النذر عقدي /
ما لا حلقت الرأس ما عشت / ولولا قيت جهدي (٦٣)

المقامة الخمرية :

تبدو المقامة الخمرية متجاذلة مع التراث الشعري المرتبط بالخمير ،
صانعة بذلك مساحة لالتقاء السرد بذلك التراث الشعري ، هذه المساحة
تصطبغ بطبيعة النوعين ، وإن استطاع السرد ، على الأرجح ، أن يستخدم
تراث شعر الخمر لأغراضه الخاصة كما ستحاول هذه القراءة أن تبين .

لقد لاحظ مارون عبود علاقة المقامة الخمرية بتراث شعر الخمر
السابق لها حين قال " وإذا انتقلنا إلى المقامات الأخرى ، رأينا الهمداني يغير
في التي سماها المقامة الخمرية على أبي نواس وغيره ؛ فبديع الزمان في
وصف الخمرة ومجالس اللهو وتهافت الشباب على الملذات ووصف الغلمان ،
يريد أن يكون له في النثر ما كان لأبي نواس وغيره في الشعر " (٦٤) يصل
مارون عبود إلى العلاقة بين المقامة وأحد أهم شعراء الخمر ، محملاً بحس
إدانة لبديع الزمان الذي " يغير " على أبي نواس ، مما منعه - أى عبود - من
إدراك طبيعة العلاقة بين الصنيعيين أو اكتشاف ما يربط المقامة بتراث شعر
الخمر عامة ، ومدى استفادتها منه وهو ما تسعى إليه هذه القراءة .

تبدأ المقامة الخمرية بوصف الراوى لنفسه حال شبابه بقوله " اتفق
لنى فى عنفوان الشببية خلق سجيح ورأى صحيح . فعدلت ميزان عقلى .
وعدلت بين جدى وهزلنى " (٦٥) فى وصفه لشبابه يبئر عيسى الراوى جانباً من
شخصيته حال شبابه ربما كان محركاً للأحداث الرئيسة فى المقامة ؛ فالتثائية
التي يطرحها عيسى بين الجد والهزل قد نتج عنها ثنائيات أخرى على
مستوى سلوكه . يقول بعد الوصف السابق مباشرة : " واتخذت إخواناً للمقة .
وآخرين للنفقة . وجعلت النهار للناس . والليل للكاس " (٦٦) كذلك فالتثائية

نفسها هي ما يدعو جماعة السكارى إلى إجابة داعى الصلاة فى لحظ توجههم للحن. يقول " فلما مستنا حالنا تلك دعتنا دواعى الشطارة . إلى حان الخمر... فلما أخذنا فى السبح . ثوب منادى الصبح . فخبس شيطان الصبوة . وتبادرنا إلى الدعوة . وقمنا وراء الإمام . قيام البررة الكرام . بوقار وسكينة . وحركات موزونة . فلكل بضاعة وقت . ولكل صناعة سمت " (٦٧).

هكذا يحاول عيسى التوفيق بين الأمرين ، وكأنه يسعى إلى كسر عزلة شارب الخمر التى طالما أشار إليها الشعراء (٦٨) غير أن الجماعة يتجريض من إمام المسجد تصر على إبعاد شارب الخمر وعزله ، فبعد الصلاة اعتدل الإمام " وأقبل بوجهه على أصحابه ... ثم قال : أيها الناس من خلط فى سيرته . وابتلى بقاذورته . فليسه ديماسه . دون أن تلجسنا أنفاسه . إنى لأجد منذ اليوم ريح أم الكبائر من بعض القوم . فما جزاء من بات صريع الطاغوت . ثم ابتكر إلى هذه البيوت . التى أذن الله أن ترفع . وبدابر هؤلاء أن يقطع . وأشار إلينا . فتألبت الجماعة علينا حتى مزقت الأردية . ودميت الأقفية . وحتى أقسمنا لهم لا عدنا " (٦٩) يبدو شارب الخمر متمثلاً فى عيسى وجماعته وقد استجاب لتهديد وعقاب جماعة المصلين " وأقسمنا لهم لا عدنا " غير أنه قسم غير واضح الدلالة ؛ هل يقسمون على عدم العودة لشرب الخمر ، أم على عدم العودة للصلاة وهم سكارى ، غالباً قصدت جماعة عيسى المعنى الثانى ، إذ بمجرد أن ترفع رايات الحانات تتجه الجماعة إلى أكبرها .

إن عيسى وجماعته فيما سبق يعترفون بجرمهم ويتمنون توبة مثل توبة الإمام ، الذى عرفوا أنه الإسكندرى بما اشتهر عنه من مجون . هنا

يتضح فرق دال بين المبتئر الراوى والمبتئر الشخصية ؛ فالمبتئر الراوى يبدو راضياً فى بداية المقامة عن توفيقه فى شبابه بين الجد والهزل ، فى حين يتمنى المبتئر الشخصية أن يتوب توبة الإسكندرى المزعومة ، حيث لا ترى وجهة نظر الراوى تعارضاً بين لذة الشرب والاندماج الآمن فى وسط الجماعة ، بينما يصل المبتئر الشخصية إلى أن يقسم بتجنب الجماعة حال شربه الخمر ، وكأنه يرى ما تراه الجماعة من تجريم فعل الشرب وعزل صاحبه . وتبدو وجهتا النظر السابقتان كحوار مع علاقة تقليدية بين شارب الخمر ومجتمعه فى الشعر العربى يصفها د. محمد بربرى بقوله " لا تكف الجماعة عن لوم شارب الخمر ، وهو بدوره لا يقلع عن عصيانهم ولا يتخلى عن خمره . ولا يقف صاحب الخمر عند حد رفض الانصياع لعاذليته بل يسخر منهم من طرف خفى ... فشارب الخمر لا يرضى إلا بأن يكون خارجاً على مألوف جماعته ^(٧٠) وكأى حوار نشط بين النص وأحد روافد تراثه الأدبى ، يقر النص بعض التقاليد ويسعى لتعديل بعضها من وجهة نظره الخاصة متمثلة فى وجهتى نظر الراوى والشخصيات . إن عيسى وجماعته يعترفون بضلالتهم ، وفى الوقت نفسه لا يستطيعون مقاومة إغراء الخمر ، فينطلقون إلى الحان متناسين تماماً ما حدث لهم . وتبدو السخرية العميقة من الجماعة التى بطشت بشارب الخمر متمثلة فى أن إمام هذه الجماعة هو نفسه رب الحان العرييد أبو الفتح الإسكندرى .

يبدو كل ذلك متفقاً مع ما يستنتجه د. بربرى من موقف شارب الخمر مع مجتمعه ، غير أن محاولة التوفيق الواضحة فى سلوك الشخصيات، التى يعلن الراوى رضاه عنها - أى عن المحاولة - توضح ميلاً إلى مصالحة المجتمع بما يختلف عن إصرار شارب الخمر فى تراث الشعر أن

يبقى خارج مجتمعه . ومن اللافت أن شارب الخمر قد صنع فى تراث الشعر العربى جماعة بديلة خاصة به يقول د. بربرى " والمعاناة التى تصاحب تجربة الخمر تدعم معنى النبل الذى ينطوى عليه استعلاء شارب الخمر . ولذلك يميل الشعراء إلى إسباغ صفات نبيلة على الندماء ، وكأن الشعراء ينشئون مجتمعا لصفوة تتألف من أصحاب الخمر ، الذين ينسب إليهم الشاعر عادة صفات تثير فكرة جماعة مثالية " (٧١) تظهر تلك الجماعة المثالية المتعالية مع نجوم الأقداح فى سماء الخمر حين يقول عيسى " واجتمع إلى فى بعض ليالى إخوان الخطوة . نوى المعانى الخطوة . فما زلنا نتعاطى نجوم الأقداح . حتى نفذ ما معنا من الراح . " (٧٢) جماعة شارب الخمر تلك يستخدمها المؤلف الضمنى لدعم فكرة الجماعة المثالية التى تضم الراوى عيسى بن هشام، وتبدو بديلا للوطن ومصدرا للدفع والائتناس (٧٣) فى غير مقامة .

الجزء الثانى من المقامة يبدأ مع وصول عيسى ورفاقه إلى الخمار حيث يقابلون فتاة الحان ، ويبدو هذا الجزء وقد قصد إلى حشد معظم دلالات شعر الخمر فى التراث العربى كما يحلها د. محمد بربرى فى دراسته المشار إليها ، بما يبدو مؤكدا لما يذهب إليه من تأويل لرمز الخمر والتقاليد المرتبطة به ، هذا من ناحية ، وبما يظهر تحاور المقامة الخمرية مع تراث شعر الخمر فى إطار عالم سردى يحتوى ذلك التراث، ويوظفه لخدمة أغراضه الخاصة من ناحية ثانية .

يرى د. بربرى أن الخمر فى الشعر العربى قد ارتبطت أسماؤها بفكرة أساسية هى فكرة الزمن يقول : " لقد عكف الشعراء فى تناولهم الخمر على إثبات قدمها وتناول العهود بها وكأنهم يثبتون فيها من قوة الزمن ... كما أنهم

يسمونها " أم الدهر " (٧٤) ويبدو المؤلف الضمنى فى المقامات على وعى عميق بهذه الفكرة حين وصف الخمر على لسان فتاة الحان بقوله " كأنما /عصرها من خدى أجداد جدى " (٧٥) إنه يدل على قدمها ، ولذلك يسميها " وديعة الدهور " (٧٦) وهى كذلك " عجوز الملق " (٧٧) .

الخمر أيضا ترتبط فى تراث الشعر العربى بفكرتين متضادتين هما الموت والحياة (٧٨) ، ومن ناحية ثانية يرتبط كل من الخمر والماء والمرأة بعلاقة توحد وتفاعل ، تكسب كل طرف بعضا من صفات الطرفين الآخرين . يقول د. بريرى "والعلاقة بين هذه العناصر الشعرية الثلاثة علاقة تفاعل ، بحيث يمكن أن نقول إن معنى الخمر أو الماء يتسرب إلى المرأة ويمتزج بها... وإذا كانت المرأة قد أخذت من طهر الماء وصفاء الخمر بعد أن امتزجت بهما ، فإن الخمر بدورها أخذت من المرأة ، فالشعراء يميلون إلى إثارة الإحساس بأنوثة الخمر ، فهى عندهم " مخبأة " و "محصنة" و "مصونة" وكلها كلمات تحمل معنى الحماية التى ترتبط بفكرة الأنثى التى لا تتال أو غير المبذولة... وأنوثة الخمر تظهر فى بعض أسمائها فهى : العروس - أخت المسرة - ابنة العنب - أم الدهر - أم الخبائث - أم ليلى - الشمطا - العجوز " (٧٩)

وفى المقامة الخمرية تظهر قدرة السرد على صنع كائن يشبه الكائنات الشعرية من حيث اجتماع الدلالات السابقة فيه؛ إذ تبدو فتاة الحان وقد جمعت بين الموت والحياة فهى " إذا قتلت ألحافظها . أحيت ألفاظها " (٨٠) وفى الوقت نفسه تتوحد الفتاة مع الخمر عن طريق ماء ريقها . يجتمع فى الفتاة إذن فكرتى الموت والحياة ، إضافة إلى تمثيلها للوحدة بين العناصر الثلاثة : المرأة ، الخمر ، الماء . تقول فتاة الحان :

خمر كرىقى فى العذوبة م واللذائة والحلاوة
تذر الحليم وما عليه م حلمه أدنى طلاوة

كأنما اعتصرها من خدى. أجداد جدى " (٨١)

تبدو الجماعة أيضا مدركة للوحدة المتمثلة فى الفتاة بين الخمر والماء والمرأة
حين يقولون " ولعلها تشعشع للشرب . برىك العذب " (٨٢)

من ناحية ثانية تتأكد أنوثة الخمر ، كما نجدها فى تراث الشعر ، من
خلال الأسماء التى تطرحها المقامة للخمر فهى ودیعة الدهور - خبیئة جیب
السرور - ریحانة النفس - ضرة الشمس - فتاة البرق - عجز الملق (٨٣).
تبدو إذن فتاة الحان كائنا من منتجات السرد ممثلا للتفاعل مع تراث شعر
الخمر بطريقة مكثفة .

أشرنا إلى ارتباط الخمر فى تراث الشعر العربى ، كما يطرح د.
محمد بریرى ، بفكرة الحياة " وعلى هذا فإن الشعراء عندما يصبون الخمر
على قبر الميت إنما يغالون الموت، ويمدون الموتى بأسباب الحياة " (٨٤)
الفكرة نفسها تطرحها المقامة الخمرية مع توسيع يرتبط بفكرة الحياة كذلك ،
فالخمر هى " مصباح الفكر . وترياق سم الدهر . بمثلها عزز الميت فانتشر .
ودوى الأكمه فأبصر " (٨٥) .

وشعر الخمر حين يجمع فكرة الموت إلى فكرة الحياة يبدو - كما
يقول د.بریرى - وقد حفز الشعراء " إلى المقابلة بين كل معانى
التناقض " (٨٦) إن هذا التقليد يبدو هو التقليد الأهم فى تشكيل عالم المقامة
الخمرية ؛ فإذا كان رمز الخمر فى الشعر العربى قد حفز الشعراء على
الجمع بين المتناقضات ، فإن هذا التحفيز قد ظهر أيضا فى المقامة بحيث

نجد أكثر من جملة تجمع بين متناقضين ، هذه الجمل تتصل جميعها بصورة
أو أخرى بالخمير ، وهى :

- عدلت بين جدى وهزلى (٨٧)
- اتخذت إخوانا للمقة وآخرين للنفقة (٨٨)
- جعلت النهار للناس والليل للкас (٨٩)
- إذا قتلت ألاحظها أحييت ألاحظها (٩٠)
- فتاة البرق عجوز الملق (٩١)
- كاللهب فى العروق وكبرد النسيم فى الحلق (٩٢)

غير أن هذا الجمع بين المتناقضات الذى يوحى به رمز الخمر فى
المقامة يتسق مع عنصر أكثر جوهرية فى بنيتها، إذ يتوافق مع حال
الإسكندرى الذى يبدو متناقضا أشد التناقض؛ فهو يتحول من إمام مسجد
إلى ماجن عرييد ، وتأكيدا لاجتماع المتناقضين وحدثهما فى أبى الفتح ، يكون
هو نفسه من يحرض جماعة المصلين على ضرب عيسى وصحبته ، إنه لا
يسعى إلى إخفاء تناقضه بل يذهب به إلى منتهاه، ولعل ذلك يشير إلى رؤية
وجودية عميقة تصدر عنها المقامة ، تلك الرؤية تدرك الأشياء فى وجودها
المتشابه، فالخير والشر - مثلا - كلاهما موجود داخل الإنسان، ولا فائدة
من التألم بفكرة التناقض بينهما ، كذلك فالخمير توحد فى ذاتها بين السكر
المقترن بعدم الاتزان ، ومنتهى الاتزان العقلى والتوقد الفكرى لدى شاربها،
وهى توحد أيضا كرمز فنى بين الموت والحياة ، واللهب والبرد ، والشباب
والكهولة وغير ذلك من المعانى المتناقضة التى تطرحها المقامة .

إن الوصول إلى هذه الرؤية يتطلب قدرا غير هين من الحرية على المستوى النفسى بما يقود إلى تحرر مواز على المستوى السلوكى، وربما لذلك ترتبط الخمر فى بداية المقامة بالحياة والحرية فى سياق واحد (٩٣)، بعد أن أكسب الوصف دنان الخمر ملامح إنسانية. تمنح الخمر إذن لشاربها الحياة وكذلك تمنحه الحرية التى تحرر شارب الخمر من ألم الإحساس بتناقضاته الداخلية، تماما كما تحرر أبو الفتح الإسكندرى . يقول عيسى بعد أن نفذ الخمر " واجتمع رأى الندمان . على فصد الدنان . فأسلنا أنفسها وبقيت كالصدف بلا در . أو المصر بلا حر " (٩٤)

. الفصد يكون لعرق الإنسان بغرض تصفية الدم ، بما يعنى أن الخمر هى سائل الحياة كالدّم ، كذلك فهى تمثل فى أى بلدة أحرارها الذين إذا ارتحلوا عنها ، فإنها تصبح كما يقول الشيخ محمد عبده مثل " البلاقع القفار " (٩٥) .

إن الخمر فى المقامة الخمرية يبدو معادلا لأبى الفتح الإسكندرى ، كلاهما رمز للحرية ، فإذا كانت الخمر تمنحها ، فإن الإسكندرى قد مارسها بالفعل، لذلك فهو فى نهاية المقامة يرفض اللوم ويعلن بلا تورع أنه جماع للمتناقضات رابطا ذلك بالحرية متمثلة فى نسبة نفسه إلى الغبار، وإعلان لا انتمائه إلى مكان محدد ، بما يمكن أن يعد وجها من وجوه الحرية ، يقول الإسكندرى ردا على تهكم عيسى ولومه :

دع من اللوم ولكن	أى دكـاك ترانى
أنا من يعرفه كل م	تهام ويمانى
أنا من كل غبار	أنا من كل مكان
ساعة ألزم محرابا م	وأخري بيت حنان
وكذا يفعل من يعقل م	فى هذا الزمان (٩٦)

- ١ المقامات : ص ٢٩ .
- ٢ المقامات : ص ٢٩ .
- ٣ المقامات : ص ٣٠ .
- ٤ المقامات : ص ٣٠ .
- ٥ شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق محي الدين عبد الحميد ،
ص ٣٦
- ٦ المقامات : ص ص ٣٠ - ٣١ .
- ٧ المقامات : ص ٣٢ .
- ٨ المقامات : ص ٣٣ .
- ٩ المقامات : ص ٣٠ .
- ١٠ مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، طبعة القسطنطينية،
ص ١١ .
- ١١ المقامات : ص ٣٧ .
- ١٢ انظر أ - عبد الفتاح كليبطو : " المقامات ، السرد والأنساق
التقافية " ، ص ص ٣٧ - ٤١ .
- ب - مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ، ص ص
٢٠٧ - ٢٠٨ .

- ١٣ المقامات : ص ٩٨ .
- ١٤ المقامات : ص ص ٩٨ - ٩٩ .
- ١٥ مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني " نسخة القسطنطينية ، ص ٣٣ . الأجزاء التي فوق الخط غير واردة في نسخة الشيخ محمد عبده ، ولم يشر الشيخ إلى وجودها في بعض النسخ ، وقد أورد محي الدين عبد الحميد الأجزاء التي فوق الخط نفسها ، وأشار إلى ما جاء به الشيخ محمد عبده في الهامش ، هذا الجزء ورد في نسخة الشيخ محمد عبده هكذا " إن الرجل إذا مات برد إبطه . وهذا الرجل قد لمستّه ... فجعلوا أيديهم في إبطه ... " ومن الواضح عدم توافق السجع بين إبطه ولمستّه ، كما يتوافق بين إبطه ولمستّه .
- ١٦ المقامات : ص ١٠٠ .
- ١٧ المقامات : ص ١٠١ .
- ١٨ المقامات : ص ١٠١ .
- ١٩ المقامات : ص ص ١٠١ - ١٠٢ .
- ٢٠ المقامات : ص ١٠٢ .
- ٢١ د. مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ، مرجع سابق ، ص ٢٠٨ .
- ٢٢ انظر مارون عبود : " بديع الزمان الهمذاني " مرجع سابق ، ص ٣٦
- ٢٣ مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني ، نسخة القسطنطينية ، ص ٣٤ وفي نسخة الشيخ محمد عبده .
- ٢٤ المقامات : ص ١٠٤ .
- ٢٥ المقامات : ص ١٠٤ .

- ٢٦ انظر فدوى مالطى دوجلاس : " بناء النص التراثى " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ص ١٢١ - ١٢٢ .
- ٢٧ المقامات : ص ١٠٤ .
- ٢٨ المقامات : ص ١٠٥ .
- ٢٩ المقامات : ص ١٠٥ .
- ٣٠ المقامات : ص ١٠٦ .
- ٣١ فدوى مالطى دوجلاس : " بناء النص التراثى " مرجع سابق ، ص ١١٥ .
- ٣٢ انظر الفضاء فى الفصل الثانى من هذه الدراسة ، ص
- ٣٣ المقامات : ص ١٠٧ .
- ٣٤ انظر المقامات ص ص ١٠٩ - ١١٢ .
- ٣٥ انظر المقامات : ص ص ١١٥ - ١١٦ .
- ٣٦ المقامات ص ١١٦ .
- ٣٧ المقامات : ص ص ١١٦ - ١١٧ .
- ٣٨ المقامات : ص ١١٧ .
- ٣٩ المقامات : ص ١١٧ .
- ٤٠ انظر تفسير الشيخ محمد عبده لقول عيسى فى بداية المقامة إن المضيرة " تشهد لمعاوية بالإمامة ، المقامات ، ص ١٠٤ .
- ٤١ المقامات : ص ١١٧ .
- ٤٢ المقامات : ص ١٤٥ . وقد ورد الشطر الثانى من البيت الثانى فى نسخة القسطنطينية هكذا : " كأنما ناك أمه الأدب " وهو أكثر حدة فى التعبير عن نقمة الإسكندرى على الزمن وأهله بغض النظر عن البعد الأخلاقى . انظر مقامات أبى الفضل بديع

- الزمان الهمذاني ، مطبعة الجوائب ، القسطنطينية ، ١٢٩٨ هـ — ،
ص ٥٠ . كما يوجد البيت مطابقاً لنسخة القسطنطينية في المخطوط
رقم ٤٠٩٧ بمكتبة جامعة الدول العربية ، وترتيب المقامة فيه الثامنة
والثلاثون .
- ٤٣ المقامات : ص ١٥٦ .
- ٤٤ تستخدم كلمة " الفضل " في المقامات للدلالة على المعرفة ، خصوصاً
ما يتصل منها بالأدب وباللغة ، وهي الكلمة نفسها التي يوصف بها
الإسكندري في نهاية المقامة الحلوانية .
- ٤٥ المقامات : ص ٨١ .
- ٤٦ المقامات : ص ٩٧ .
- ٤٧ المقامات : ص ١٧١ .
- ٤٨ المقامات : ص ص ١٧١ — ١٧٢ .
- ٤٩ المقامات : ص ١٧٢ .
- ٥٠ المقامات : ص ١٧٢ .
- ٥١ المقامات : ص ١٧٢ .
- ٥٢ المقامات : ص ص ١٧٢ — ١٧٣ .
- ٥٣ المقامات : ص ١٧٣ .
- ٥٤ المقامات : ص ١٧٣ .
- ٥٥ المقامات : ص ١٧٣ .
- ٥٦ المقامات : ص ١٧٣ .
- ٥٧ المقامات : ص ص ١٧٣ — ١٧٤ .
- ٥٨ عبد الفتاح كيليطو " المقامات " السرد والأنساق الثقافية ، مرجع
سابق ، ص ٤٠ .

- ٥٩ كيليطو ، المرجع السابق ، ص ٤٠ .
- ٦٠ المقامات : ص ص ١٧٤ - ١٧٥ .
- ٦١ المقامات : ص ص ١٧٤ - ١٧٥ .
- ٦٢ المقامات : ص ١٧٥ .
- ٦٣ المقامات : ص ١٧٥ .
- ٦٤ مارون عبود : بديع الزمان الهمذاني ، دار المعارف ببيروت ، ١٩٥٤ ، ص ٣٥ .
- ٦٥ المقامات : ص ٢٣٩ .
- ٦٦ المقامات : ص ٢٣٩ .
- ٦٧ المقامات : ص ٢٤٠ .
- ٦٨ انظر محمد بريى : " رمز الخمر فى الشعر العربى القديم " ، مجلة ألف ، عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد الخامس ، ١٩٨٥ ، ص ٨٠ وما بعدها .
- ٦٩ المقامات : ص ص ٢٤٠ - ٢٤١ .
- ٧٠ محمد بريى : " رمز الخمر فى الشعر العربى القديم " ، مجلة ألف ، عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد الخامس ، ١٩٨٥ ، ص ٨٠ - ٨١ .
- ٧١ محمد بريى : المرجع السابق ، ص ٨٤ .
- ٧٢ المقامات : ص ٢٢٩ .
- ٧٣ انظر وصف الجماعة التى تضم الراوى ، فى الفصل الثالث من هذه الدراسة ، ص :
- ٧٤ محمد بريى : رمز الخمر " ، ص ٧٥ .
- ٧٥ المقامات : ص ٢٤٣ .

٧٦	المقامات : ص ٢٤٣ .
٧٧	المقامات : ص ٢٤٣ .
٧٨	انظر محمد بريى : " رمز الخمر " ، ص ٧٩ .
٧٩	المرجع السابق ، ص ص ٨٨ - ٨٩ .
٨٠	المقامات : ص ٢٤٢ .
٨١	المقامات : ص ٢٤٢ .
٨٢	المقامات : ص ٢٤٣ .
٨٣	المقامات : ص ٢٤٣ .
٨٤	محمد بريى : " رمز الخمر " ، ص ٧٨ .
٨٥	المقامات : ص ٢٤٣ .
٨٦	محمد بريى : " رمز الخمر " ، ص ٧٩ .
٨٧	المقامات : ص ٢٣٩ .
٨٨	المقامات : ص ٢٣٩ .
٨٩	المقامات : ص ٢٣٩ .
٩٠	المقامات : ص ٢٤٢ .
٩١	المقامات : ص ٢٤٣ .
٩٢	المقامات : ص ٢٤٣ .
٩٣ .	يشير د. محمد بريى إلى منح الخمر الحرية لشاربها فى الشعر العربى ، انظر دراسته " رمز الخمر " ص ٨٣ .
٩٤	المقامات : ص ٢٣٩ .
٩٥	المقامات : ص ٢٤٠ .
٩٦	المقامات : ص ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

كان هدف البحث الرئيس هو تحليل مقامات الهمذاني تحليلًا سرديًا ، غير أنه تعرض في المبحث الأول من الفصل الأول لقضيتين طالما أثارتا حول مقامات الهمذاني ؛ أولى هاتين القضيتين هي قضية أصل المقامات . وقد توصل البحث في مناقشته لها إلى أن تحرى الأصول قد أصبح هما شاغلا للباحثين المحدثين الذين تعرضوا لنص الهمذاني ، وقد قام بحثهم على تصور يفترض أن نشأة المقامة قد حدثت في لحظة زمنية محددة ، على يد فرد بعينه ، وذلك ما لم يقل به القدماء .

وفي مناقشته لما أثاره د. زكي مبارك من أن ابن دريد - وليس بديع الزمان - هو منشئ النوع استنادا إلى صفحة وردت في كتاب زهر الآداب للحصرى ، يقول فيها الأخير بمعارضة الهمذاني لأحاديث ابن دريد الأربعين - توصل البحث إلى أن ربط الحصرى بين نص الهمذاني وأحاديث ابن دريد هو على الأرجح رؤية خاصة بالحصرى ، لاتعبر عن حقيقة تاريخية غير

قابلية للنقاش . كذلك توصل البحث إلى أن قدم نص الحصرى قد مثل سلطة لم يستطع كثير من الباحثين أن يتجاوزها ؛ فردوا نشأة المقامة لابن دريد ، فى حين رفض عدد آخر الخضوع لتلك السلطة خاصة فى ظل عدم اليقين من وجود أحاديث ابن دريد الأربعين تحت أيدينا. غير أن البحث عن الأصول قد انتهى بعدد كبير من الباحثين إلى محاولة ضبط المؤثرات الأدبية التى يرونها أصلا يمكن أن نرد إليه نشأة النوع ، فقاموا بربط نص المقامات بعدد كبير من النصوص القصصية والشعرية والأدبية السابقة والمعاصرة له. ويرى الباحث أن البحث عن تعالقات نص الهمدانى بنصوص سابقة أو معاصرة له يجدر به أن يتخلى عن فكرة التأصيل، باعتبار أن تلك التأثيرات هى أمر طبيعى فى ظهور النوع الذى يعد ابنا شرعيا لتراثه الأدبى عموما ، وتراثه النوعى بصورة خاصة ، بما يقود إلى التناص Intertextuality باعتباره الصيغة العلمية التى تقى من إسقاط الرؤى الشخصية على نص الهمدانى .

وفى مناقشته لقضية علاقة المقامة بالقصة الحديثة، توصل البحث إلى أن المقارنات التى أقيمت بين المقامة والقصة الحديثة قد وضعت الأخيرة فى الأساس من المقارنة، بما ينفى فكرة المقارنة ، لتصبح المسألة مجرد قياس لقصصية المقامة بمعايير دخيلة عليها ، بغض النظر عن النتائج التى توصل إليها القائمون بالقياس .

ويتفق البحث مع التوجه الذى يرفض المقارنة، إذ إن هذا التوجه يرى فى المقامات نوعا سرديا له خصائصه المميزة التى تستحق التحليل فى ذاتها ، دون محاولة إكسابها شرعية سردية بربطها بأى من أنواع السرد الحديثة .

وفى المبحث الثانى من الفصل الأول قدم البحث تعريفًا مبدئيًا بالمفاهيم السردية التى عولت عليها الدراسة فى تحليل مقامات الهمذانى ، موضحا الإطار النظرى الذى ستتبناه الدراسة ، ذلك الإطار المستقى من تقسيم ميك بال Mieke Bal الثلاثى للنص السردى، حيث تقسمه إلى ثلاثة مستويات متراكبة بصورة عمودية ، هذه المستويات هى :

١- مستوى الأحداث الغفل Fabula

٢- مستوى القصة (أو البناء) Story

٣- مستوى النص Text

وقد انصب التحليل على مستويى القصة Story والنص Text ، لما يظنه الباحث من اشتمالهما لمستوى الأحداث الغفل Fabula.

وفى الفصل الثانى حاول البحث تحليل مكونات البناء أو القصة Story متعرضا لعناصر أربعة هى :

١- التبئير Focalization

٢- الشخصيات Characters

٣- الزمن Tense

٤- الفضاء Space

١- التبئير : تم التعرض له من خلال الوقوف عند عناصر ثلاثة هى :

أ- المبتّر Focalizer

وقد توصل البحث إلى أن المبتّر الرئيس فى المقامات هو عيسى بن هشام ، الذى يعرض الأحداث من وجهة نظره أثناء مشاركته فى الحدث أو مراقبته له ؛ لذلك وجب التفريق بين عيسى المبتّر وعيسى الراوى ، فالأخير يكون أكثر دراية بالتجربة التى يروىها من عيسى المبتّر الذى يعاصرها ولا يعرف تطوراتها ، بما ينعكس على وجهة نظر عيسى المبتّر التى نرى من خلالها عالم السرد كله . وقد توصل البحث إلى أن التبئير فى المقامات معظمها هو تبئير داخلى ثابت Fixed Internal Focalization ؛ حيث تمر الأحداث للمتلقى من خلال وجهة نظر شخصية واحدة وواحدة فقط . وفى بعض الأحيان يكون التبئير داخلىً متنوعاً Variable Internal Focalization ، وفيه يتم عرض سلاسل مختلفة من الأحداث من وجهة نظر عدة شخصيات بصورة متتابعة . كما فى المقامة المضيرية .

وفى المقامة البشرية وحدها يظهر نمط التبئير من الدرجة صفر Zero Focalization ؛ حيث يكون المبتّر عالمًا بأفكار الشخصيات ومشاعرها الداخلية .

ب- مستويات التبئير Levels of Focalization

وقد توصل البحث إلى أن هناك ثلاثة مستويات للتبئير فى المقامات معظمها ، هى :

• المستوى الأول: تبئير خارجى للراوى صاحب جملة "حدثنا عيسى بن هشام قال...".

• المستوى الثانى : تبئير خارجى لعيسى بن هشام حال روايته .

• المستوى الثالث : تبئير داخلى لعيسى بن هشام الشخصية .

غير أن مستويات التبئير تزيد عن ذلك فى أكثر من مقامة حيث نجد أربعة مستويات للتبئير فى المقامة الصيمرية ، وخمسة فى كل من المقامات الغيلانية والرصافية ، والمغزلية ، والشيرازية ، والخمرية ، وسبعة مستويات فى المقامة المضيرية .

ج- موضوع التبئير Focalized

ويرتبط بالمبئر Focalizer الذى تتحكم مفاهيمه ، وخبراته ، ومواقفه الجسمانية ، وكذلك درجة ألفته لموضوعه فى ظهور ذلك الموضوع بصورة معينة .

ويستنتج البحث أن موضوع التبئير الرئيس فى المقامات هو أبو الفتح الإسكندرى الذى يشكل موضوع تبئير ذا بعدين ؛ الأول هو قدرته الأدبية ، والثانى هو تلونه شكلا وموضوعا بهدف الاحتيال .

٢- الشخصيات :

ويقسمها البحث إلى مركزية وهامشية ، تلعب المركزية منها دور البطولة سواء فى مقامة واحدة أو فى عدة مقامات ، وتتميز بوجود اسم علم يدل عليها ، وإن اختلفت من حيث الوجود التاريخى من عدمه ، وهى فى

الوقت نفسه شخصيات مسطحة Flat لم يقدم النص أبعادها الداخلية ، أو تحولاتها وتفاعلاتها مع الحدث ، مكتفياً بإعطاء صورة ثابتة لها يسهل من خلال هذه الصورة أن نتوقع أفعال تلك الشخصيات ، ويستثنى من ذلك شخصية أبى العنيس الصيمرى فى المقامة الصيمرية ؛ حيث يمكن اعتبارها شخصية مركبة Round . أما الشخصيات الهامشية فتبدو مجرد أدوار داخل السرد ، لم يهتم النص بإبراز أية خصوصية للعوامل Actants التى تؤديها ، ويستثنى من ذلك شخصية التاجر فى المقامة المضيرية .

٣- الزمن :

وقد عمد البحث إلى تحليل الزمن فى المقامات من خلال بعدى الترتيب Order والديمومة Duration .

أولاً: الترتيب

ويتمثل داخل المقامات فى حالتين

١- حالة التوازن المثالى :

وفيهما يتوازى زمن وقوع الأحداث مع زمن حكايتها ؛ أى إن عملية الكتابة أو الرواية قد راعت الترتيب الزمنى نفسه للأحداث الغفل .

٢- حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائى :

وفيهما تبدأ عملية الرواية من نقطة داخل المقامة ، ثم يتحرك الزمن صعوداً وهبوطاً ، وهذه الحالة غالباً ما تتم فى المقامات عبر آلية الاسترجاع . Analepsis ، وهو إما استرجاع خارجي ؛ وفيه يظل الحدث الذى يتم

استرجاعه خارج الإطار الزمني للمحكى الأساسى، أو هو استرجاع مزجى ؛
وفيه يلتقى الاسترجاع بلحظة بداية الحدث الأساسى.

ثانيًا : الديمومة :

وترتبط بإيقاع السرد الزمنى الذى يتم قياسه من خلال آليات أربعة
هى: الحذف Ellipsis ، والخلاصة Summary ، والمشهد Scene ، ثم
الوقفة Pause التى ترتبط بالمقاطع الخطابية الطويلة للبطل الإسكندرى .

٤- الفضاء

وفى تحليله يركز البحث على بعدين ؛ الأول هو المدن التى تمثل
إطاراً عاماً تقع فيه الأحداث ، حيث يحرص النص غالباً على ذكر المدينة الى
تدور فيها الأحداث ، والثانى هو الأماكن المعينة التى يقع فيها الحدث ؛ مثل
السوق والمسجد والحانة وغيرها . وقد توصل البحث إلى أن الفضاء الكونى
فى المقامات ، يتمثل فى الجانب الشرقى من مملكة الإسلام فى القرن الرابع
الهجرى ، وتبدو بغداد مركز هذا الفضاء . ومن ناحية ثانية فإن الأماكن
المعينة فى النص تلعب دور تأطير الحدث ، وإن انحرفت أحياناً عن تلك
الوظيفة ، بما يحمله النص لتلك الأماكن من دلالات رمزية تجعل المكان
مشاركاً فى إنتاج الدلالة الكلية للنص .

فى الفصل الثالث تعرض البحث لمكونات النص Text ققام بتحليل
كل من :

١- الوصف Description

٢- الخطاب Discourse

٣- الراوى ومستويات الرواية

Narrator and Levels of Narration

٤- المروى عليه Narratee

٥- المؤلف الضمنى Implied Author

١- الوصف

توصل البحث إلى أن الوصف فى مقامات الهمذانى يحتل مواقع أقرب إلى الثبات ، مؤديًا وظائف سردية تميز نوع المقامات . هذه المواقع هى :
أ- فى بداية المقامة ، حيث ينصب الوصف على الراوى أو جماعته أو المكان .

ب- عند ظهور البطل ، حيث يعد الوصف ممهّدًا للتجلى الذى ستظهر فيه شخصية الإسكندرى .

ج- فى حديث البطل عن نفسه ، وغالبًا ما يبرّر البطل من خلال هذا الوصف حاله وقدرته الأدبية.

ثم تعرض البحث للوصف فى غير المواضع السابقة ، وتوصل إلى أنه يشترك فى الدلالة الإجمالية للنص وإن بدا أنه عارض ، بما يتنافى مع فكرة الوظيفة التزيينية للوصف التى قال بها جيرار جينيت G.Genette ؛ ففى المواضع السابقة يبدو الوصف مؤديًا لوظائف صريحة أو رمزية تشترك

جميعها فى خلق بعض السمات المميزة لنوع المقامات ، بما يحققه الوصف فى تلك المواضع من رسم للشخصيات أو تحريك للحدث أو إكمال له.

٢- الخطاب

تبدو الاستطرادات الخطابية بارزة فى مقامات الهمذانى ، بما يجعلها أقرب إلى النثوء فى جسد السرد . وقد توصل البحث إلى أن الخطة العامة للمقامات تعد مبرراً لدخول هذه الخطابات ، تلك الخطة تقوم على اللقاءات المتكررة بين الراوى والبطل بهدف إبراز قدرة البطل الأدبية وحيله الطريفة، مع الوضع فى الاعتبار السمات المميزة لكليهما .

٣- الراوى ومستويات الرواية

يتعدد الرواة فى مقامات الهمذانى ، وبالتالي تتعدد مستويات روايتهم، وكذلك تتعدد الوظائف التى يؤدونها. وقد توصل البحث إلى التصنيف التالى للرواة ومستويات روايتهم داخل المقامات .

أولاً : راوٍ خارجي :

ويقع خارج أى من الأحداث المسرودة ويمثله الراوى الأول صاحب جملة " حدثنا عيسى بن هشام قل... " الذى يبدو دوره منحصراً فى الإعلان عن حضور النوع السردى . كما يعتبر عيسى بن هشام نفسه راوياً خارجياً حال روايته لأحداث لم يشارك فيها كشخصية وهى المقامات الوصية، والصيمرية ، والبشرية .

ثانياً : راوٍ داخلي :

ويتمثل فى عيسى حال روايته أحداثاً شارك فيها ، وكذلك يتمثل فى أية شخصية أخرى تقوم برواية أحداث شاركت فيها .

ثالثاً : راوٍ تحت سردى :

. ويتمثل فى أية شخصية تقوم برواية أحداث داخل رواية الراوى الأساسى(عيسى)، مثل شخصية عصمة فى المقامة الغيلانية .

رابعاً : راوٍ تحت - تحت سردى :

و يتمثل فى أية شخصية تقوم برواية أحداث داخل رواية الراوى تحت السردى ، مثل شخصية التاجر فى المقامة المضيرية .

٤- المروى عليه

توصل البحث إلى أن للمروى عليه فى مقامات الهمذانى مستويات أربعة هى :

• المستوى الأول : يمثلته جمهور الراوى الأول ، صاحب جملة " **هشام** عيسى بن هشام قال... " ، وهو مروى عليه خارج السرد ، ويبدو دوره منحصراً فى التوسط بين الراوى الأول والثقافة المقدم إليها النص .

• المستوى الثانى : ويمثله المروى عليه الخاص بعيسى بن هشام حال روايته ، وهنا يظهر ملمح مميز لنوع المقامة ؛ إذ يتحول الراوى الأول فى هذا المستوى إلى مروى عليه بمجرد نطق الجملة الافتتاحية . ويبدو المروى عليه فى هذا المستوى أقرب إلى مفهوم المروى عليه من الدرجة

صفر The Zero-Degree Narratee

• المستوى الثالث : ويمثله عيسى بن هشام وجماعته؛ الذين يتحولون إلى مروي عليه في حال قيام إحدى الشخصيات بعملية الرواية. ويبدو المروي عليه في هذا المستوى محركاً للأحداث في أكثر من مقامة .

• المستوى الرابع : ويتمثل في تحول الراوى في المستوى السابق إلى مروي عليه، نتيجة تحول إحدى شخصيات روايته إلى راو، كما هو الحال في المقامة المضيرية .

٥- المؤلف الضمنى

توصل البحث إلى رسم صورة للمؤلف الضمنى في مقامات الهمذاني، تميزها النقاط الخمسة الآتية :

- ١- اختيار اللانتماء والترحال المستمر كصيغة الوجود .
- ٢- التحيز للطبقات الهامشية في المجتمع، ومقامة السلطة أيًا كان نوعها .
- ٣- عدم الانتساب الصريح لأى من الفرق الدينية في ذلك العصر .
- ٤- الاستهانة بالقيم الأخلاقية العامة .
- ٥- الإيمان بسحر البيان، واعتبار الفصاحة وامتلاك طرائق التعبير غاية في الحياة .

فى الفصل الرابع والأخير، حاول البحث تقديم تأويل لخمس مقامات، مستفيدا قدر الإمكان من التحليل السردى المقدم فى الفصلين الثانى والثالث ،

بهدف تلمس دلالات حضارية وفكرية ووجودية داخل النص . وقد قدم البحث
فى الفصل الرابع قراءة لكل من المقامات :

١- الأسدية.

٢- الموصلية .

٣- المضيرية .

٤- الحلوانية .

٥- الخمرية .

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

- ١- الثعالبي ، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل :
يتيمة الدهر ، طبع بنفقة علي محمد عبد اللطيف صاحب المكتبة الحسينية
المصرية بالأزهر ، مطبعة الصاوي ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٣٤ .
- ٢- الحريري ، أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان :
شرح مقامات الحريري ، تحقيق يوسف بقاعي ، دار الكتاب اللبناني ،
بيروت ، ط ٢ ، د.ت .
- ٣- ابن خلكان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد :
وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة ، بيروت،
ج ١ ، د.ت .
- ٤- الفيروز آبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب :

القاموس المحيط ، تحقيق مكتب التراث بمؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٩٣ .

٥- القيرواني ، إبراهيم بن علي الحصري :
زهر الآداب وثمر الألباب ، تحقيق زكي مبارك ، دار الجيل ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٧٢ .

٦- الكلاعي ، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور :
إحكام صنعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الدايدة ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦ .

٧- الهمذاني ، بديع الزمان أحمد بن حسين بن يحيى بن سعيد :
- رسائل أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني ، تحقيق إبراهيم أفندي الأحمد الطرابلسي ، مطبعة هندية ، ط ٣ ، ١٨٩٨ .
- شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ٢ ، د.ت .
- مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني ، تحقيق وشرح الشيخ محمد عبده ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٥٧ .

- مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني ، تحقيق يوسف النبهاني ، مطبعة الجوائب ، القسطنطينية ، ط ١ ، ١٢٩٨ هـ .

٨- ياقوت ، شهاب الدين أبو عبد الله الحموي :
- معجم الأدباء ، مطبوعات دار المأمون ، ج ٢ ، د.ت .

المراجع العربية

- ١- أحمد الحسين :
أدب الكندية في العصر العباسي ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ،
ط٢ ، ١٩٩٥ .
- ٢- حسن عباس :
نشأة المقامة في الأدب العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ت.
- ٣- حميد لحداني :
بنية النص السردى ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ط١ ،
- ٤- السيد إبراهيم محمد :
نظرية الرواية ؛ دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصة
ط١ ، ١٩٩٤ .
- ٥- سيزا قاسم :
بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .
- ٦- شوقى ضيف :
- الفن ومذاهبه فى النثر العربى ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٦ ،
- المقامة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٦ ، ١٩٨٧ .
- ٧- عبد الرحمن ياغى :
رأى فى المقامات ، المكتب التجارى للطباعة والنشر ، بيروت ،

- ٨- عبد الله إبراهيم :
إسردية العربية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢.
- ٩- علي عبد المنعم عبد الحميد :
النموذج الإنساني في أدب المقامة ، الشركة المصرية العالمية للنشر
- لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- ١٠- فدوى ماطى دوجلاس :
بناء النص التراثى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ .
- ١١- مارون عبود :
بديع الزمان الهمذاني ، دار المعارف ، بيروت ، ١٩٥٤ .
- ١٢- محمد غنيمى هلال :
ألقء الأءبى الءءء ، دار العوءة ، بءروء ، ١٩٨٦ .
- ١٣- مءموء غناوى الزهبرى :
الأءب فى ظل بنى بوىه ، مطبعة الأمانة ، مصر ، ءء .
- ١٤- مصطفى الشكعة :
بءبع الزمان الهمذانى رائء القصة العربىة والمقالة الصحفىة ، مكتبة القاهرة
الءءئة ، ١٩٥٩ .
- ١٥- مصطفى ناصف :
مءاوراء مع النثر العربى ، عالم المعرفة ، الكوىء ، العءء ٢١٨ ، ١٩٩٧ .

١٦- موسى سليمان :

الأدب القصصى عند العرب ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ط ٥ ، ١٩٨٣ .

١٧- ناصر عبد الرازق الموافى :

القصة العربية عصر الإبداع ، الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، المنصورة ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٩٦ .

١٨- هادى حسن حمودى :

المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمدانى ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ .

١٩- يوسف نور عوض :

فن المقامات بين المشرق والمغرب ، دار القلم ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ .

المراجع الأجنبية المترجمة

١- . تيرى إيجلتون :

مقدمة فى نظرية الأدب ، ترجمة أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩١ .

٢- طرائق تحليل السرد:

تأليف مجموعة من الباحثين الغربيين ، ترجمة مجموة من الباحثين العرب ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط ١ ، ١٩٩٢ .

٣- عبد الفتاح كيليطو :

المقامات ، السرد والأنساق الثقافية ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال،
المغرب ، ط١ ، ١٩٩٣ .

المراجع الأجنبية

- 1-**Abrams,M.H.** A Glossary of Literary Terms, Harcourt
Brace College Publishers, U.S.A., 6th Ed., 1993.
- 2-**Bal , Mieke .** Narratology : Introduction to the Theory of
Narrative, University of Toronto Press, Canada, 4th Ed.,
1994.
- 3-**Hawthorn, Jeremy.** A Concise Glossary of
Contemporary Literary Theory, Stought Ltd., London,
1993.
- 4-**Kenan, Shlomith Remmon .** Narrative Fiction
:Contemporary Poetics, Methuen Co. Ltd., U.S.A., 1985.
- 5-**Onega,Suzana and Landa,Joes Angle Garcia (Ed.)**
Narratology:An Introduction, Longman Publishing,
U.S.A., 1st Ed., 1996.

6-Prince, Gerald . A Dictionary of Narratology, Scolar Press, England, 1991.

الدوريات

١- فصول ؛ مجلة النقد الأدبي ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، - المجلد التاسع ، العددان الثالث والرابع ، ١٩٩١ المجلد الثانى عشر ، العدد الثانى ، ١٩٩٣

٢- المقتطف : العدد ٧٦ ، ١٩٣٠.

رسائل جامعية

١- حسن إسماعيل عبد الغنى :

ظاهرة الكدية فى الأدب العربى الفصيح نشأتها وخصائصها الفنية، رسالة دكتوراة مخطوطة ، آداب المنيا ، قسم اللغة العربية ، ١٩٨٩.

مخطوطات

١- المقامات الأربعين للهمذانى :

مخطوط تحت رقم ٤٠٩٧ ، مكتبة جامعة الدول العربية .

SUMMARY

This thesis discusses the Maqamat of Badi Ez-Zaman El-Hamadhani (358 - 389 AH), a writer known as the pioneer of this genre in Arabic literary tradition. It will discuss his aesthetics principally in terms of Mieke Bal's narrative analysis in her **Narratology; Introduction to the theory of Narrative** - 1985, Gerald Prince's concept of "Narratee" in his essay **"Introduction to the study of Narratee"** - 1980, and his **Dictionary Of Narratology** - 1991, Gerard Genette's concept of "Tense" in his **Figures III** - 1972, Shlomith Remmon Kenan's concept of "Narrator" in her **Narrative Fiction: Contemporary Poetics** - 1985, and Susana Onega's & Jose Angel Garcia Landa's concept of "Vertical Analysis of Narratives" in their introduction of **Narratology: an Introduction** - 1996.

Rather than simply following the origins of the Maqamat [Hassan Abbass, *The Origins of Maqamah In Arabic Liters* - (not

dated), Hadi Hassan Hamuodi, *Al Maqamat from Ibn Fariss To Badi Ez-Zaman El-Hamadhani* - 1985] or discussing social and political value-systems at the time of the *Maqamat* [Abdulfattah Kilito, *Les Séances Récits et Codes Culturels Chez Hamadhani et Harîri* - 1983 ; Ahmad Al Hussain, *Codiah Literature in the Abbassi Age* - 1995], or comparatively approaching the *Maqamat* along side the lines of modern short story [Mustafa Alshakaa, *Badi Ez-Zaman El-Hamadhani: the Pioneer of Modern Arabic Story* and article -1959, Musa Sulliman, *Narrative Literature In Arabia* - 1983], this thesis will focus on the texts of the *Maqamat* of Badi Ez-Zaman El-Hamadhani as worthy of independent and inclusive studying, discussing the poetics of narratological structure and its sub-triennial aesthetic principles.

It will argue that Hamadhani's aesthetics could best be defined in view of the narrative structure of his *Maqamat* and its underlying poetics. Following the assumptions of "New Criticism", generic border lines between literary activities seems mostly to

offer questions rather than answers about the assumed independency of most of the “known” artistic genres, including that of the Maqamat. Therefore, I shall argue that the aesthetics of Alhamadhani’s narratives can best be defined in terms of Bal’s concepts of “Story ” and “Text”, Prince’s concept of “Narratee”, Genette’s concept of “Tense” and Kenan’ s concept of “Narrator”.

The positive particularity of Alhamadhani’s aesthetics, I shall argue, could best be revealed within the narrative contours which Alhamadhani’s Maqamat had chosen for themselves. Most of the studies which dealt with Alhamadhani’s Maqamat tended to either discuss them for the purpose of reaching conclusions about Alhamadhani’s personality itself, or otherwise dismiss, downright, the narrative particularity of Almaqamat and consider them as precursors to other “modern” literary activities. For example, in his study of “Almuseliya” Maqamah Badi Ez-Zaman El-Hamadhani - 1954, Marron Aboud concluded that the “amoral

attitude of the main character in the Maqamah” in his view “ can only be seen as mirroring the immorality of Alhamadhani himself” ?, and that the “Almaderiya” Maqamah is in fact, according to him, “a short story” by “modern terminology”.¹ On the other hand, Musa Sulliman sees Almaqamat “not as stories as we know them” but as “journalistic articles with elaborative language and decorative literacy”².

In short, this thesis will discuss three main questions: what are the poetics of the narrative discourse in Alhamadhani’s Maqamat? What are the poetics of Alhamadhani’s aesthetics ? To what extent can we perceive the positive particularity of Alhamadhani’s aesthetics through discussing the narrative discourse of his Maqamat?

This thesis is divided into six parts a forward, an introduction and four chapters . The introduction defines the field and the contours of this study introducing conceptual framework and methods of analysis. The forward, discusses critical perspectives and traditional issues raised about the Maqamat in order to

define the advantages and disadvantages of these approaches and to examine whatever limitations they might have developed.

Chapter I: will discuss in more detail both the main framework and its component conceptual systems in Mieke Bal's, Gerald Prince's, Gerard Genette's Shlomith Remmon Kenan's and Susana Onega's & Jose Angel Garcia Landa's respective titles mentioned above. It will consider these concepts against the background of the Forward's discussion of previous critical outlooks.

Chapter II: is divided into four consecutive sections in accordance with Mieke Bal's definition of what she calls "the Story Level" of narrative analysis. Those sections are : Focalization, Characters, Tense and Space. This chapter discusses narrative principles of Alhamadhani's Maqamat arguing that the concepts of Bal, Prince and Genette, referred to above, help to decode the positivity of Alhamadhani's narrative talent.

Chapter III: constitutes a further step in the discussion of Alhamadhani's Maqamat in so far as it examines the following level of narrative analysis introduced by Mieke Bal "the Text Level". It consists of five sections: Description, Discourse,

Narrator and Levels of Narration, Narratee, and Implied Author and attempts to demonstrate the extent to which Alhamadhani's narrative creation in his *Almaqamat* reaches the full spectrum of complexity in both discourse and technicalities. Prince's Concept of "Narratee", as well as Kanan's concept of "Narrator" additionally help to reveal the diversity and depth of the *Maqamat*.

Chapter IV: examines five key examples of *Almaqamat* in order to further decipher the particularity of Alhamadhani's narrative vision and finally draws the conclusions of this study.

¹ Maroon Abuod, Badi Ez-Zaman El-Hamadhani, Dar Al Maaref, Beirut, 1954, p 36.

² Musa Sulliman, Narrative Literature In Arabia Dar Alketab al lebnani, Beirut, 1983, pp 343,344.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٧
تمهيد	١٣
الفصل الأول	
مفاهيم نظرية	٣٣
الفصل الثاني	
مكونات القصة	٦٤
الفصل الثالث	
مكونات النص	١١٨
الفصل الرابع	
فى تأويل النص	١٧٥
خاتمة	٢١٤
المصادر والمراجع	٢٢٦

• صدر فى هذه السلسلة :

- ١- المرايا المتجاوزة - دراسة فى نقد طه حسين
جابر عصفور - ١٩٨٣
- ٢- بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ
سيزا أحمد قاسم - ١٩٨٤
- ٣- الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)
مراد عبدالرحمن مبروك - ١٩٨٤
- ٤- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى إلى ابن رشد
ألفت كمال الروبى - ١٩٨٤
- ٥- قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبدالصبور
مديحة عامر - ١٩٨٤
- ٦- البلاغة والأسلوب
محمد عبدالمطلب - ١٩٨٤
- ٧- اغميال - مفهوماته ووظائفه
عاطف جودة نصر - ١٩٨٤
- ٨- التجريب والمسرح
صبرى حافظ - ١٩٨٤
- ٩- علامات فى طريق المسرح التعبيرى
عبدالغفار مكاوى - ١٩٨٤

- ١٠- مسرح يعقوب صنوع
نجوى إبراهيم فؤاد - ١٩٨٤
- ١١- بناء النص التراثى - دراسة فى الأدب والتراجم
فدوى دوجلاس مالطى - ١٩٨٥
- ١٢- أثر الأدب الفرنسى على القصة
كونر عبدالسلام لبحيرى - ١٩٨٥
- ١٣- أبو تمام - وقضية التجديد فى الشعر
عده بدوى - ١٩٨٥
- ١٤- علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته
صلاح فضل - ١٩٨٥
- ١٥- قضايا العصر فى أدب أبى العلاء المعرى
عبدالقادر زيدان - ١٩٨٦
- ١٦- الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى
عصام بهى - ١٩٨٦
- ١٧- سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب
يوسف ميخائيل أسعد - ١٩٨٦
- ١٨- الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى
كمال أبو ديب - ١٩٨٦
- ١٩- لغة المسرح عن ألفريد فوج
نبيل راغب - ١٩٨٦

٢٠- من حصاد الدراما والنقد

إبراهيم حمادة - ١٩٨٧

٢١- أصوات جديدة في الرواية العربية

أحمد محمد عطية - ١٩٨٧

٢٢- النقد والجمال عند العقاد

عبدالمفتاح الديدي - ١٩٨٧

٢٣- الصوت القديم / الجديد - دراسة في الجذور العربية لموسيقى الشعر

عبدالله محمد الغدامي - ١٩٨٧

٢٤- موسم البحث عن هوية

حلمي محمد القاعود - ١٩٨٧

٢٥- قراءات من هنا وهناك

هدى جبيشة - ١٩٨٨

٢٦- الرواية العربية - النشأة والتحول

محسن جاسم الموسوي - ١٩٨٨

٢٧- وقفة مع الشعر والشعراء (الجزء الثاني)

جليلة رضا - ١٩٨٩

٢٨- مع الدراما

يوسف الشاروني - ١٩٨٩

٢٩- تأملات نقدية في الحديقة الشعرية

محمد إبراهيم أبو سنة - ١٩٨٩

- ٣٠- دراسات فى نقد الرواية
طه وادى - ١٩٨٩
- ٣١- اخیال الحركى فى الأدب والنقد
عبدالفتاح الیدی - ١٩٩٠
- ٣٢- دون كیشوت - بین الوهم والحقیقة
عبریل وهبة - ١٩٩٠
- ٣٣- القص بین الحقیقة وخیال
مجدى محمد شمس الدین - ١٩٩٠
- ٣٤- الرواية فى أدب سعد مكاوى
شوقى بدر یوسف - ١٩٩٠
- ٣٥- دراسة فى شعر نازك الملائكة
محمد عبدالمنعم خاطر - ١٩٩٠
- ٣٦- الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربیة الحدیثة
عصام بهی - ١٩٩١
- ٣٧- الرؤى المتغیرة فى روايات نجیب محفوظ
عبدالرحمن أبو عوف - ١٩٩١
- ٣٨- تحولات طه حسین
مصطفى عبدالغنى - ١٩٩١
- ٣٩- الجذور الشعبیة للمسرح العربی
فاروق خورشید - ١٩٩١

- ٤٠- صوت الشاعر القديم
مصطفى ناصف - ١٩٩١
- ٤١- البطل فى مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق
أحمد العشرى - ١٩٩٢
- ٤٢- الأسس النفسية للإبداع الأدبى (فى القصة القصيرة خاصة)
شاكر عبد الحميد - ١٩٩٢
- ٤٣- اتجاهات الأدب ومعاركه
على شلش - ١٩٩٢
- ٤٤- التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث
عبد المحسن طه بلر - ١٩٩٢
- ٤٥- ظواهر المسرح الإشباني
صلاح فضل - ١٩٩٢
- ٤٦- الحمق والجنون فى التراث العربى
أحمد الخصمخوصى - ١٩٩٢
- ٤٧- الرواية العربية الجزائرية
عبد الفتاح عثمان - ١٩٩٢
- ٤٨- دراسات فى الرواية الإنجليزية
أمين العبوطى - ١٩٩٢
- ٤٩- جلد الرؤى المتغيرة
صبرى حافظ - ١٩٩٣
- ٥٠- الوجه الغالب
مصطفى ناصف - ١٩٩٣

- ٥١- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر
على مؤنس - ١٩٩٣
- ٥٢- قراءات فى أدب : إسبانيا وأمريكا اللاتينية
حامد أبو أحمد - ١٩٩٣
- ٥٣- الرواية الحديثة فى مصر
محمد بدوى - ١٩٩٣
- ٥٤- مفهوم الإبداع الفنى فى النقد الأدبى
مجدى أحمد توفيق - ١٩٩٣
- ٥٥- العروض وإيقاع الشعر العربى
سيد البحراوى - ١٩٩٣
- ٥٦- المسرح والسلطة فى مصر
فاطمة يوسف محمد - ١٩٩٣
- ٥٧- الأسس المعنوية للأدب
عبد الفتاح الديدى - ١٩٩٤
- ٥٨- عبدالرحمن شكرى شاعراً
عبدالفتاح الشطى - ١٩٩٤
- ٥٩- نظرة ستانسلافسكى
عثمان محمد الحمامصى - ١٩٩٤
- ٦٠- الذات والموضوع - قراءة فى القصة القصيرة
محمد قطب عبدالعال - ١٩٩٤
- ٦١- مكونات الظاهرة الأدبية عن عبد القادر المازنى
مدحت الجيار - ١٩٩٤

- ٦٢- المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور
نريا العسيلي - ١٩٩٤
- ٦٣- مفهوم الشعر
جابر عصفور - ١٩٩٥
- ٦٤- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث
محمد عبدالمطلب - ١٩٩٥
- ٦٥- محتوى الشكل في الرواية العربية، ١- النصوص المعربة الأولى
سيد البحراوى - ١٩٩٦
- ٦٦- نظرية جديدة في العروض
ستانسلاس جويار، ترجمة : منجى الكمى - ١٩٩٦
- ٦٧- اللانسانية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث
عبدالمجيد حنون - ١٩٩٦
- ٦٨- عناصر الرؤية عند الخرج المسرحي
عثمان عبدالمعطي عثمان - ١٩٩٦
- ٦٩- نظرات في النفس والحياة
عبد الرحمن شكرى ، جمع ودراسة : عبد الفتاح الشطى - ١٩٩٦
- ٧٠- هكذا تكلم النص : استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام
محمد عبد المطلب - ١٩٩٦
- ٧١- الاستشراق الفرنسى والأدب العربى
أحمد درويش - ١٩٩٧
- ٧٢- تأملات في إبداعات الكاتبة العربية
شمس الدين موسى - ١٩٩٧
- ٧٣ - جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة
وليد منير - ١٩٩٧ .

٧٤ - دلالة المقاومة فى مسرح عبدالرحمن الشرفاوى

سامية حبيب - ١٩٩٧ .

٧٥ - ميتافيزيقا اللغة -

لطفى عبدالبديع - ١٩٩٧ .

٧٦ - تداخل النصوص فى الرواية العربية

حسن محمد حماد - ١٩٩٧ .

٧٧ - المرأة / البطل فى الرواية الفلسطينية

فيحاء قاسم عبدالهادى - ١٩٩٧ .

٧٨ - من التعدد إلى الحياد

أمجد ريان - ١٩٩٧ .

٧٩ - بنية القصيدة فى شعر أبى تلم

يسرية المصرى - ١٩٩٧ .

٨٠ - سمات الحداثة فى الشعر العربى المعاصر

حسن فتح الباب - ١٩٩٧ .

٨١ - الدم وثنائية الدلالة

مراد مبروك - ١٩٩٧ .

٨٢ - تداخل الأنواع فى القصة القصيرة

خيري دومة - ١٩٩٨ .

٨٣ - أدب السياسة / سياسة الأدب

ترجمة حسن البنا - ١٩٩٨ .

٨٤ - البدع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية

حميل عبد المجيد - ١٩٩٨ .

- ٨٥ - أشكال التناص الشعري
أحمد مجاهد - ١٩٩٨ .
- ٨٦ - القصيدة التشكيلية
محمد نجيب التلاوي - ١٩٩٨ .
- ٨٧ - العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي
محمد فكري الجزار - ١٩٩٨ .
- ٨٨ - سوسيولوجيا الرواية
صالح سليمان - ١٩٩٨ .
- ٨٩ - اللامعقول والمطلق والزمان في مسرح توفيق الحكيم،
نوال زين الدين - ١٩٩٨ .
- ٩٠ - شعر عمر بن القارظ
رمضان صادق - ١٩٩٨ .
- ٩١ - ظاهرة الانتظار في المسرح التراجيدي
محمد عبدالله - ١٩٩٨ .
- ٩٢ - الرواية في القرن العشرين
ت : محمد خير البقاعي - ٩٨
- ٩٣ - رواية الفلاح
مصطفى الضبيع - ١٩٩٨ .
- ٩٤ - بناء الزمن في الرواية
مراد مبروك - ١٩٩٨ .
- ٩٥ - الخطيئة والتكفير
عبد الله الغدامي - ١٩٩٨ .

٩٦ - الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج

رانيا فتح الله - ١٩٩٨ .

٩٧ - ترويض النص

حاتم الصكر - ١٩٩٨ .

٩٨ - جماليات الفنون

رمضان بسطاريسي - ١٩٩٨ .

٩٩ - تشظى الزمن في الرواية الحديثة

أمنية رشيد - ١٩٩٨ .

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٨/٨١٠٦

I.S.B.N 977- 01 - 5730 - 9

يتمثل مسعى هذه الدراسة الجادة فى تحليل مقامات بديع الزمان الهمذانى (أحمد بن الحسين بن يحيى بن سعيد، ٣٥٨ / ٣٩٨ هـ) تحليلاً سردياً؛ أى اعتماد مقولات حقل السرديات ركيزة التحليل النصي للمقامات، بهدف رصد العناصر السردية المكوّنة للنص المقامى، وتحديد خصائصه النوعية، باعتباره جنساً سردياً قديماً يكتفى بذاته، والدراسة تبدأ من النقطة التى انتهى إليها الدرس السردى للمقامات، عبر مناقشة منهجيّاته ونتائجه، ثم مجاوزته إلى أفق تحليلى جديد، فبعد مناقشة تاريخية مختلفة لأصل المقامة، وأخرى نقدية - مختلفة أيضاً - لعلاقة المقامة بالقصة، يعرّج الباحث أيمن بكر على تشكيل جهاز المفاهيم النظرية التى ينهض بها تحليله للمقامات، متبنياً نموذجاً حديثاً فى تقسيم النص السردى، ينسب إلى ماك بال، وهو نموذج يقسم النص السردى إلى مستويات ثلاثة: الأحداث الغفل، القصة، النص. ثم يفصل الباحث، فى الفصلين الثانى والثالث، المكوّنات البنائية وعناصرها لمستوى القصة (التبئير، الشخصيات، الزمن، الفضاء) ومستوى النص (الوصف، الخطاب، الراوى ومستويات الرواية، المروى عليه، المؤلف الضمنى). بينما يختص الفصل الرابع بمهمة تأويل المقامات على تعددها المعروف (الأسدية، الموصلية، المضيرية، الحلوانية، الخمرية). والدراسة تُعدّ خطوة جادة وواسعة لصاحبها، نامل أن تتمثلها - فى الطريق - خطوات تاليات.

(التحرير)